

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სამაგისტრო პროგრამა-ლიტერატურათმცოდნეობა, ტექსტოლოგია,
სარედაქციო-საგამომცემლო საქმე

მაია ბურდიაშვილი

სიცილის ფუნქცია ქართულ პროზაში (დავით კლდიაშვილის
„სამანიშვილის დედინაცვალი“; პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე
თუთაბერი“; ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“)

ნაშრომი შესრულებულია ფილოლოგიის მაგისტრის ხარისხის
მოსაპოვებლად

ნაშრომის ხელმძღვანელი: გაგა ლომიძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი; თსუ ასოცირებული პროფესორი;

თბილისი

2019

ანოტაცია

სამაგისტრო ნაშრომის კვლევის მიზანია ქართულ სატირულ-იუმორისტულ ნარატივში სხვადასხვაგვარი სიცილის გამოყოფა, მისი ფუნქციისა და ესთეტიკური ღირებულებების აღნიშვნა. შევეცადეთ გამოგვეყო სხვადასხვა ავტორთან გამოვლენილი სიცილის თავისებურება, რომელიც მათ შემოქმედებით ნიჭზე და ეპოქალურ გამონწვევებზეა დამოკიდებული.

სიცილს იმდენად დიდი როლი აქვს ადამიანთა ცხოვრებაში, რომ მხატვრული ნარატივის მთელი რიგი უანრები აგებულია მისი ესთეტიკური ზეგავლენით და წარმატებით იცვლება მისი ბუნება და ფუნქციები ანტიკურობიდან თანამედროვეობამდე. რასაც ადასტურებს როგორც მდიდარი მხატვრული ლიტერატურა, აგრეთვე მისი ბუნებისა და თავისებურებების ძიება ფილოსოფოსთა თუ კიდევ სხვადასხვა სპეციალისტების მხრიდან.

ზემოაღნიშნულს ადასტურებს საკვლევ მასალად აღებული მხატვრული ტექსტები: დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“; პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“; ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“; სამივე ნაწარმოებში გამოვლინდა სხვადასხვაგვარი სიცილი და შესაბამისად განსხვავებული კომიკური ხერხები გამოიყენა თითოეულმა ავტორმა. კვლევა ეფუძნება სიცილისა და კომიკურობის შესახებ ჩამოყალიბებულ თეორიებს, შემდეგ ავტორების მხრიდან: ზიგმუნდ ფროიდი, ანრი ბერგსონი, ვლადიმერ პროპი, მიხეილ ბახტინი და სხვ.

სტრუქტურული თვალსაზრისით ნაშრომი ოთხი თავისაგან შედგება: 1. სიცილის ესთეტიკური ბუნების თეორიულ-ისტორიული მიმოხილვა; 2. ცრემლნარევი სიცილის ესთეტიკა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“; 3. კარნავალური სიცილი პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“; 4. სიცილის პირველსაწყისი ბუნების დაბრუნება ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“;

Annotation

The aim of the research of the work presented here is to differentiate between different kinds of laughter in Georgian satiric-humoristic narratives and also to note the meaning and esthetic value of each kind of laughter. We tried to single out characteristics of laughter caused by different authors, which were associated with their talent and challenges of different epochs.

Laughter is so important for humans that several genres of narrations are based on its aesthetic influence. It changes its function and type from antic to modern. This idea is supported by rich artistic works as well as the search for its characteristics and peculiarities by many different philosophers.

The theories above are also supported by works of art chosen for this research: “Samanishvili’s stepmother” by David Kldiashvili, “Kvarkvare Tutaberi” by Polikarpe Kakabadze; “Me, Gandmom, Iliko and Ilarion” by Nodar Dumbadze. All three of these narratives showed different kinds of laughter as the authors used different comic techniques. The research is based on theories about comic and laughter proposed by authors such as: Sigmund Freud, Henri Bergson, Vladimir Propp and Mikhail Bakhtin, etc.

Structurally the work consists of four chapters: 1. Theoretical-historical review of aesthetics of laughter. 2. Aesthetics of laughter accompanied by tears in “Samanishvili’s stepmother” by David Kldiashvili. 3. Carnival laughter in “Kvarkvare Tutaberi” by Polikarpe Kakabadze. 4. The return of basic characteristic of laughter in “Me, Gandmom, Iliko and Ilarion” by Nodar Dumbadze.

სარჩევი

ანოტაცია-----	2
Annotation-----	3
შესავალი-----	5
1.სიცილის ესთეტიკური ბუნების თეორიულ-ისტორიული მიმოხილვა-----	7
2.ცრემლნარევი სიცილის ესთეტიკა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალიში“-----	30
3.კარნავალური სიცილი პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“-----	44
4.სიცილის პირველსაწყისი ბუნების დაბრუნება ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“-----	65
დასკვნა-----	83
გამოყენებული ლიტერატურა-----	86

შესავალი

ადამიანის არსებობას თან ახლავს მრავალგვარი ემოციები, რომელსაც სხვადასხვაგვარად გამოხატავს. სიცილი ერთ-ერთი ურთულესი ფენომენია ადამიანის გამოხატულ ემოციათაგან. სირთულეს ქმნის როგორც სიცილის მრავალგვარობა, აგრეთვე მოცინარი ადამიანის სუბიექტური აღქმა და სასაცილოს ობიექტი. სიცილი სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს ეპოქების მიხედვითაც. სიცილმა მხატვრულ ლიტერატურაში უანრების ჩამოყალიბება შეძლო. დამცინავი სარკასტული სიცილი სატირული ნაწარმოებების მახასიათებლად იქცა, ხოლო გულუბრყვილო, კეთილშობილი სიცილი გვხვდება იუმორისტულ ნაწარმოებებში. გარდა ამ ზოგადი დაყოფისა თითოეულ სატირულ-იუმორისტულ ტექსტში სიცილი განსხვავებული ფუნქციით გვევლინება.

სიცილის ბუნებაზე დაკვირვება და მისი ესთეტიკური გავლენის კვლევა იწყება ანტიკური დროიდან. საუკუნეების განმავლობაში იცვლებოდა დამოკიდებულება, როგორც მისი ესთეტიკური ღირებულების შესახებ, აგრეთვე მხატვრულ ნარატივშიც მისი გამოსახვა მეტ-ნაკლებად იყო განპირობებული ეპოქალურ მსოფლალქმაზე. დღევანდელობაში კი თემის აქტუალობას განაპირობებს ის, რომ სიცილის ბუნებისა და ფუნქციის განხილვა სხვადასხვა ნაწარმოებებში ააშკარავებს მათ რეალურ არსს.

ზემოთდასახელებულ ნაწარმოებებში სამი სახის სიცილი გვხვდება, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ისტორიულ გარემო პრობებს და მწერლის სუბიექტურ აღქმას.

სამაგისტრო კვლევის მიზანია ქართული სატირულ-იუმორისტულ ნარატივში გამოვლენილი სიცილის ბუნებისა და ფუნქციის მიმოხილვა. დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ სიცილის მიღმა განფენილია ადამიანთა ტრაგიზმი და „ცრემლნარევ“ სიცილად მოიხსენიება. ნაშრომში განხილულია, თუ როგორ ახერხებს ავტორი ერთდროულად ორი ემოციის აღძვრას (სიცილისა და სევდისა) და რა მხატვრულ საშუალებებს იყენებს ამისათვის.

პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“ ვხვდებით კარნავალურ სიცილის, რომელიც ორგემაგე ბუნებისაა, ერთი მხარე ემსახურება სააშკარაოზე გამოიტანოს უტოპიურ მოდელზე აგებული ტოტალიტარული რეჟიმის დამანგრეველი მხარეები, ხოლო მეორე მხრივ გამოხატავს ადამიანის შინაგან გამარჯვებასა და განახლებას, ააღორძინებს მონობის მარწუხებისაგან გათავისუფლებულ ადამიანის წარმოსახვასა და აზროვნებას.

ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გამოხატავს დაბრუნებას სიცილის პირველსაწყისს ბუნებასთან, რომელიც მიმართულია იქით, რომ გულწრფელი სიცილის საშუალებით გარდაქმნას ადამიანთა ქვეყნობიერში უარყოფითი ენერგიები დადებითად.

ქართულ მხატვრულ ნარატივში სიცილი წარმოგვიდგება თავისი მრავალფეროვნებით და უმეტეს შემთხვევაში არსებული რეალობისა და მწერლის მიერ მისი აღქმის რთულ უკუფენას წარმოადგენს, თითოეულ ავტორთან სიცილი ხდება სამყაროს აღქმის ინდივიდუალური საშუალება.

1. სიცილის ესთეტიკური ბუნების თეორიულ-ისტორიული მიმოხილვა

სიცილი, როგორც ადამიანის დადებითი ემოციის გამოხატულება, გარკვეულ ადგილს იკავებს მხატვრულ ნარატივშიც. იგი მთელი სისრულით რეალიზდება ცალკეულ უანრებში (კომედია, სატირა, იუმორი და სხვ.) და გარდა ამისა, სიცილის გამომწვევი ელემენტები გვხვდება სხვადასხვა უანრის მხატვრულ ტექსტებშიც, რაც მწელის მიზნებსა და შესაძლებლობებზე და მოკიდებული.

რა იწვევს სიცილს? რა ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია იგი და როგორ რეალიზდება მხატვრულ ლიტერატურაში? ამ საკითხებისადმი ინტერესი დიდია, რასაც ადასტურებს ლიტერატურის თეორიტიკოსთა, ფილოსოფოსთა, თუ თავად მწერლთა მხრიდან ჩამოყალიბებული სხვადასხვაგვარი თეორიები. საკითხის კვლევისას კი უმთავრესია, თუ რას ირჩევს თავის ორიენტირად მკვლევარი და რასთან მიმართებით განიხილავს სიცილს. რიგ შემთხვევებში იგი განიხილება, როგორც საზოგადოებრივი მოვლენა და გამოკვლეულია, თუ რა როლს ასრულებს და როგორ ზემოქმედებს იგი ადამიანთა ცხოვრებაზე. იკვლევენ აგრეთვე კომედიას, სატირას და სხვ. როგორც სიცილის აღმძვრელ ლიტერატურულ უანრებს. ცდილობენ შეისწავლონ კომიკურის ბუნება. „მაგრამ რამდენადაც მრავალფეროვანი და მრავალსახოვანია თვით კომიკურის ბუნება და მისი

არსობის ფენომენი, იმდენად ნაირგვარია მოსაზრებანიც, რომლებიც მის შესახებ გამოითქვა ესთეტიკურ ლიტერატურაში. ამასთანავე, თითოეული მათგანი ამ პრობლემას თავისებურად საინტერესო კუთხით უდგება“.[გვასალია; 1998: 7]

სატირულ-იუმორისტულ ნაწარმოებებში შესაძლოა, შემოდიოდეს სხვადასხვაგვარი დისკურსები და ამ მრავალ პლასტს შორის სიცილით იყოს დაფარული მთავარი სათქმელი. „პაულ სიმფსონის წიგნში „სატირული დისკურსის შესახებ“ ვკითხულობთ: „სატირა წარმოადგენს მაღალ განვითარებულ დისკურსს. იგი უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ის, რასაც სისტემური-ფუნქციური ან სხვა ენათმეცნიერება მოიხსენიებს „უანრად“ და, რა თქმა უნდა, იმაზე უფრო მაღლა დგას, ვიდრე, რასაც ლიტერატურული კრიტიკოსები ტრადიციულად გულისხმობენ ტერმინით „ლიტერატურული უანრი“. სატირული დისკურსის დროს სამი ძირითადი მონაწილეა: პირველი გახლავთ სატირიკოსი, იგივე სატირული ტექსტის შემქმნელი, მეორე გახლავთ ადრესატი, ანუ ადამიანი (მკითხველი, მაყურებელი თუ მსმენელი), ვინც ეცნობა სატირულ ტექსტს და მესამე გახლავთ სატირის ობიექტი, ის კონკრეტული ინდივიდი თუ მოვლენა, რომელზედაც სატირიკოსის მიერ თავდასხმა მიმდინარეობს, სატირიკოსი და ადრესატი ერთდროულად ღებულობენ მონაწილეობას დისკურსში, ხოლო სატირის ობიექტი არის ეგრეთ წოდებული მონვეული მონაწილე ამ დისკურსში.“ [მახარაძე; 2018: 24-25]

სიცილმა შეიძლება, ეპოქის გამოწვევის შესაბამისად, უაღრესად მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვაც შეიძინოს. ეს კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს მის უსაზღვრო შესაძლებლობებს. ზოგჯერ ნაწარმოების იდეა შეიძლება შემოსაზღვრული იყოს კერძო ეპოქალური ან ეროვნული ჩარჩოებით, ან გასცდეს კიდევ ამ ჩარჩოებს და შეიძინოს უნივერსალური მნიშვნელობა. ამგვარ მწერალთა რიცხვი კი არც ისე ცოტაა მსოფლიოს დიდ კლასიკოსთა შორის (ლუკიანე, არისტოფანე, რაბლე, სერვანტესი და სხვ.). მწერლის შემოქმედებითი ნიჭის შესაბამისად ზოგჯერ ერთსა და იმავე სატირულ-იუმორისტულ

ნაწარმოებში იკვეთება კრიტიკა პოლიტიკური იდეოლოგიისა, რელიგიური ფანატიზმისა, საზოგადოებაში მყარად ფესვგადგმული მანკიერებისა და უსამართლობისა.

ჩვენ ამჯერად სიცილის ბუნება და შესაძლებლობები გვაინტერესებს იმდენად, რამდენადაც უნდა შევეცადოთ, ავხსნათ მისი მრავალფეროვნება, რომლითაც გამოირჩევა ქართული სატირულ-იუმორისტული ნარატივი (მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოსა და მეოცე საუკუნეში), სხვადასხვაგვარი სიცილი გვხვდება საანალიზოდ შერჩეულ ნაწარმოებებში, რომელიც დამოკიდებულია ისტორიულ გარემო პირობებზე და მწერლების მიმართებაზე მძიმე რეალობასთან. დავით კლდიაშვილთან გვაქვს „ცრემლნარევი“ სიცილი, ხოლო პოლიკარაშვი კაკაბაძესთან და ნოდარ დუმბაძესთან ის ხდება აგრეთვე შინაგანი თავისუფლების შენარჩუნების საშუალება ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში. საქართველო, რუსეთის მმართველობას დაქვემდებარებული კოლონია, ხარკს უხდიდა ცარიზმის დიქტატს, მხატვრული ლიტერატურა გადიოდა გაძლიერებული ცენზურის ფაზას და ამის შემდეგ მიდიოდა მკითხველამდე. ერთი სიტყვით, ნაწარმოებსა და მკითხველს ეკლიანი გზა აერთიანებდათ. მაგრამ ეს გზა კიდევ უფრო გადაულახავ ბარიერებად იქცა კომუნისტური რეჟიმის მმართველობის პერიოდში „(...) ტოტალიტარული პოლიტიკური მმართველობა გარდაუვალ ისტორიულ რეალობად შეფასდა, ხოლო მისგან თავის დაღწევა - ხანგრძლივ პოლიტიკურ პროცესად, რომელსაც შემოვლითი გზებით უნდა დაპირისპირებოდა მწერლობა. ანტისაბჭოთა ლიტერატურული დისკურსის ეს მოდელი ნიღბის ეფექტით მუშაობდა და კონცეპტუალურად შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „ირიბად ნასროლი ქვების“ სტრატეგია; მწერლები იბრძვიან მათ ხელთ არსებული ყველა იარაღით - ალევკორიით, სატირით, ირონიით, აბსურდით.“ [რატიანი;2015: 150] სატირა და იუმორი ერთ-ერთი საშუალება აღმოჩნდა ასეთ პირობებში, რათა მწერალს გამოეხატა თავისი გულწრფელი დამოკიდებულება არსებული რეალობისადმი.

ერთია სიცილი ადამიანთა რეალურ ცხოვრებაში და მეორეა მხატვრულ ლიტერატურაში, რადგან ლიტერატურა უსაზღვრო შესაძლებლობებით აღჭურვილი

სიცილსაც მრავალნაირ ფუნქციას უთავსებს და ორიენტირებული რეციპიენტის გრძნობად აღქმაზე მძლავრ ზემოქმედების იარაღად გარდაქმნის. როგორი მრავალფეროვანიც არ უნდა იყოს სიცილის და კომიკურის შესახებ ჩამოყალიბებული თეორიები და გამოთქმული მოსაზრებები, თითოეული მხატვრული ტექსტი ინდივიდუალური განხილვის შედეგად ავლენს გარკვეულ სიახლეს, რომელიც მანამდე შესაძლოა, ვერ შეემჩნიათ დიდ მოაზროვნეებსაც კი. სატირულ-იუმორისტულ ტექსტებში, გარდა იმისა, რომ ხერხდება გამოკვეთა ამ უანრებისთვის დამახასიათებელი ფუნდამენტური ნიშან-თვისებებისა, აგრეთვე, ძალზედ რთულია საზღვრების გავლება, რადგან თავისთავში აირეკლავენ ლიტერატურული მიმდინარეობებისა და ტენდენციების სხვადასხვა ნიშანსაც და ისტორიული განვითარების განმავლობაში მეტად მოქნილ და მუდმივად განახლებად სახეობად გვევლინებიან. ეს არის ჭეშმარიტი ხელოვნებისა თუ მხატვრული ლიტერატურის ფუნდამენტური თვისება: „(...)ამაში მდგომარეობს ხელოვნების სოციალური მნიშვნელობა: იგი გამუდმებით წვრთნის ეპოქის სულს, ქმნის ფორმებს, რომელიც ეპოქის სულს ყველაზე მეტად აკლია. (...) ხელოვნების ნაწარმოების სახე შესაძლებელს ხდის, ამოვიცნოთ იმ ეპოქის ხასიათი, რომელშიც ის შეიქმნა. რას ნიშნავს რეალიზმი და ნატურალიზმი შესაბამისი ეპოქებისათვის? (...) ესენი ხელოვნების მიმდინარეობებია, რომლებმაც შეეს ის, რაც ამა თუ იმ სულიერ ატმოსფეროს ყველაზე მეტად ესაჭიროებოდა“ [იუნგი. ქრესტომათია, მე-3;40]

კომიკურის ამგვარი თვისება გამოიკვეთა ანტიკური ხანის კომედიოგრაფებთან, მაშინ როდესაც უტოპიური და ანტიუტოპიური განწყობილება, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების საუკეთესო მოდელის ძიების გზა, აისახებოდა მხატვრულ ტექსტებში. „უტოპიური მოდელის პირველ ოპონენტებად, ალბათ, კლასიკური პერიოდის სატირიკოსები უნდა მივიჩნიოთ - არისტოფანე და ლუკიანე, მათი თხზულებები, ცხადია, არ წარმოადგენს ანტიუტოპიის კლასიკურ ნიმუშს, მაგრამ მთელ რიგ კომედიებში უტოპიური მოდელის გვერდით თავს იჩენდა ანტიუტოპიური მოტივი, არა როგორც დამოუკიდებელი

მხატვრული მოდელი, არამედ როგორც ნეგატიური აუცილებლობა უტოპიური მოდელის რეალიზებისათვის. მართებულად შენიშნავს ა. ველიკანოვი: „გამოვლინების ადრეულ ეტაპზე ანტიუტოპიები უტოპიური სტრუქტურების დამხმარე სატირულ საშუალებებს, უტოპიების იდეოლოგიურ და პრაქტიკულ კომენტარებს წარმოადგენდა“. არისტოფანესა და ლუკიანეს ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში სატირა უტოპიური მოდელების მაპროვოცირებელ ელემენტად გვევლინება. მიზანი ნათელია: დადებითისა და პოზიტიურის მიღწევა მხიარული, მაგრამ დამანგრეველი კრიტიკის შედეგად.“ [რატიანი: 2010, 29]

უტოპიური მოდელის გააქტიურების ხანაში, რომლის ნამდვილი რეალიზების დრო და ადგილი საბჭოთა რეჟიმი იყო, სატირამ და იუმორმა, კვლავ გააქტიურა აღნიშნული ანტიუტოპიური მოტივი და ამით ხაზი გაუსვა უტოპიური მოდელის რეალიზების აბსურდულობასა და დამანგრეველ ძალას. ამგვარი სატირული ტექსტები კი გვაქვს, როგორც ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში, აგრეთვე უცხოურშიც.

კომედიამ და სატირამ განვითარების მწვერვალს ჯერ კიდევ ანტიკურ საბერძნეთში მიაღწია. ამ დროსვე იწყება მწვავე დისკუსია სიცილის ავ-კარგიანობის შესახებ. ანტიკური ფილოსოფიური აზროვნების მეტრები, პლატონი და არისტოტელე არც ამ საკითხს უვლიან გვერდს და მოსწავლე მასწავლებლის განსხვავებული აზრი, როგორც სხვა საკითხში, სიცილის მიმართაც განსხვავებული რჩება.

პლატონი სიცილის და სასაცილოს არსებობას ამართლებს მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რათა გამოიკვეთოს მის ფონზე სერიოზულობა. „პლატონი ორი მოსაზრების გამო თვლიდა აუცილებლად სიცილის და სასაცილოს არსებობისა და დანიშნულების გამოკვლევას, ჯერ ერთი, ის ფიქრობდა, სასაცილოს გარეშე შეუძლებელია თვით სერიოზულობის გავება და, მეორე ასეთი ცოდნის გარეშე მოუხერხებელია სასაცილოს თავიდან არიდება.(...) „მართლაც, სასაცილოს გარეშე არ შეიძლება სერიოზულის

შემეცნება; საერთოდ საპირისპირო საპირისპიროს მეშვეობით შეიმეცნება.“ მაგრამ თუ აქ პლატონი საკითხისადმი დიალექტიკურ მიდგომას ირჩევს, მეორე შემთხვევაში ის მეტაფიზიკამდე ეშვება და იქმადეც კი მიდის, რომ საერთოდ კრძალავს სასაცილოს გამოსახვას: „ამგვარი წარმოსახვა მონებსა და უცხოქვეყნელ დაქირავებულთ უნდა დაეუთმოთ“, - წერს პლატონი. თავისუფალი ადამიანი, იქნება ის დედაკაცი თუ მამაკაცი, არასოდეს არ უნდა მოეკიდოს ამ საქმეს სერიოზულად და არავითარი ცოდნა ამ დარგში არ უნდა გამოამურავნოსო“.[ქუთელია; 1962:10]

სიცილის სოციალური დანიშნულების არსზე საპირისპირო დამოკიდებულებას ამჟღავნებს არისტოტელე წიგნში „ნიკომაქეს ეთიკა“ და ზომიერი სიცილი და ხუმრობა სწორედაც კულტურული ადამიანის ერთ-ერთ მთავარ თვისებად მიაჩნია: „ისინი, რომლებიც აჭარბებენ ხუმრობაში, მასხარებად და უხეშებად მოჩანან, ყველგან სასაცილოს ეძებენ, ცდილობენ, რომ რაიმე სასაცილო ჩაიდინონ, ვიდრე თქვან რაიმე წესიერი და არ ზრუნავენ იმაზე, რომ არ მიაყენონ ტანჯვა იმას, ვისაც დასცინიან; ხოლო ადამიანები, რომლებიც არც თვითონ ამბობენ არაფერს სასაცილოს და არც ის მოსწონთ, რასაც სხვები ამბობენ, უკულტურო და მძიმე ხასიათისანი არიან; ადამიანები კი, რომლებიც მიზანშეწონილად ერთობიან საზოგადოებაში, ითვლებიან ზრდილობიან და კულტურულ ადამიანებად. (...) რადგან ცხოვრებაში სასაცილო ხშირად გვხვდება, ხოლო უმრავლესობას სიამოვნებს გართობა და სასაცილო რამ უფრო მეტად, ვიდრე საჭიროა, ამიტომ მასხარებს მახვილგონიერებსაც კი უწოდებენ, რადგან სასიამოვნონი არიან. ზემოთქმულიდან კი ცხადია, მახვილგონიერსა და მასხარას შორის დიდი სხვაობა.“[არისტოტელე; 2003:102]

პლატონისგან განსხვავებით არისტოტელე ზომიერ ხუმრობასა და ღროსტარებას იმ თვისებად მიიჩნევს, რომელიც განასხვავებს თავისუფალი და მონური თვისების ადამიანებს ერთმანეთისგან: „მართლაც, არის რაღაც, რაც შესაფერია ზომიერი გართობის ღროს როგორც სათქმელად, ისე მოსასმენად და რაც განასხვავებს თავისუფალი ადამიანის

დროს ტარებას მონური ბუნების ადამიანისაგან, ნასწავლისა უსწავლელისაგან. ამის შემჩნევა შეიძლება ძველსა და ახალ კომედიებში, ახალ კომედიებში ხუმრობა ბილწისტიყვაობაა, ძველში კი მინიშნება ჭარბობს“. [არისტოტელე;2003:103] არისტოტელე ამით ხაზს უსვამს იმას, თუ რამხელა მნიშვნელობა აქვს ადამიანის განვითარების დონეს სასაქილოს ობიექტთან დამოკიდებულებისას.

პლატონი ჰომეროსსაც კიცხავს, რადგან მის ნაწერებში ღმერთები იცინიან: „პლატონი კრძალავდა სიყვარულს სიცილისადმი. მას საკადრისად არ მიაჩნდა სიცილი თავისუფალ და პატივსაცემ ადამიანისათვის. (...) „ამრიგად - ასკვნის პლატონი, - არ შეიძლება დავეუშვათ, რომ ადამიანები, რომლებიც ღირსნი არიან პატივისცემისა, აიძულო, რომ სიცილს ეძლეოდნენ; კიდევ უფრო ნაკლებადაა ეს საკადრისი ღმერთებისათვის...ამიტომ ჩვენ არ ვღებულობთ ჰომეროსისაგან არც ამგვარ სიტყვებს ღმერთებზე:

„ხარხარი მორთეს მაშინ ერთობ უკვდავთა ღმერთთა,

რა თვალი ჰკიდეს კოჭლ ჰეფესტოს დარბაზს მხლტომარეს.““ [ქუთელია; 1962: 11]

რას თვლიდა პლატონი სიცილის მიზეზად და რატომ უპირისპირდებოდა მას ასე თავგამოდებით ყველა სფეროში? „პლატონი სასაქილოს მიზეზად თვლის უმეცრებას, რომელსაც ბოროტებად აღიარებს, მაგრამ ყოველგვარ უმეცრებას როდი თვლის ის სასაქილოდ, არამედ მხოლოდ სუსტის უმეცრებას. [ქუთელია; 1962: 11]

არისტოტელე პოეტიკაში საუბრობს კომედიაზე და მას მიიჩნევს ტანჯვის გარეშე წარმოდგენილ სიმახინჯედ: „კომედია ბინიერ კაცთა მიბაძეა, მაგრამ ის ბაძავს არა მთელს მათ ბინიერებას, არამედ მხოლოდ იმ ზოგიერთ ნაკლს, რომელშიაც სასაქილო სამარცხვინოს ნაწილად გვევლინება. ხოლო სასაქილო ერთგვარი შეცდომაა, ან კიდევ ვარევანი თუ შინავანი მანკიერება, რომელიც არავის არ აყენებს ტკივილს და მომაკვდინებელ ვნებას. ასეთია თუნდაც კომიკური ნილაბი, რომელიც თავისთავად სამარცხვინოა და უმსგავსი, მაგრამ ტანჯვას კი არ გამოხატავს.“[ქრესტომათია]

მისი მოსაზრება კომედიის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს.

„არისტოტელეს აინტერესებს ადამიანის ემოციასა და ფსიქიკაზე კომიკურის ზეგავლენა. ამასთან დაკავშირებით ისმის ძალზე საინტერესო კითხვა: არსებობს თუ არა კომიკური კათარზისი, ანუ იწვევს თუ არა კომედია აფექტთა ისეთ განწმენდას, როგორც ამას სჩადის ტრაგედია? არისტოტელეს ჩვენამდე მოღწეული ტექსტები ამ კითხვაზე გარკვეულ საფუძველს იძლევიან. საქმე ისაა, რომ როგორც არისტოტელე აღიარებს, კომედია გამოხატავს გარკვეულ აფექტებსა და იწვევს კმაყოფილების გრძნობას. ანალოგიის ლოგიკით უნდა ვივარაუდოთ, რომ კომედიას აქვს კათარზისული ზემოქმედების ისეთივე უნარი, როგორც ტრაგედიას.“[გვასალია; 1998: 14] ჩვენი აზრით კომედიას, როგორც სიცილის აღმძვრელ უანრს ახასიათებს ვნებათა განწმენდა ანუ კათარზისი. როგორც შემდგომ ზიგმუნდ ფროიდის ასკვნის ხუმრობისა და კომიკურის კვლევის შედეგად, სიცილის საშუალებით ხდება გარდაქმნა უარყოფითი ენერგიებისა დადებითად.

ვლადიმერ პროპი გარკვეულ ხარვეზებს ხელავს არისტოტელეს ნააზრებში კომედიის შესახებ: „როდესაც არისტოტელე განსაზღვრავს კომედიას,საგრძნობია, რომ კომედიის განსაზღვრას იწყებს ტრაგედიით, როგორც მისი საპირისპიროთი. ანტიკური საბერძნეთის მცხოვრებლების ცნობიერებაში ტრაგედია იყო უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე კომედია, მაგრამ ეს დაპირისპირების მეთოდი, რომელიც გავრძელდა მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნის ესთეტიკაშიც, გახდა აბსტრაქტული და სიცოცხლის უუნარო. რომანტიკული იდეალიზმის ესთეტიკაში ჩვეულებრივი მოვლენა გახდა ესთეტიკური თეორიების დაფუძნება ამაღლებულსა და მშვენიერზე, რომელიც უპირისპირდებოდა კომედიას, როგორც რაიმე დაბალს. ბელინსკიმ პირველმა შეძლო გოგოლის კომედიების ანალიზის მიხედვით გამოეთქვა მოსაზრება, რომ კომედიას აქვს დიდებული მნიშვნელობა, იგი ეკუთვნის ხელოვნებასაც და სოციალურ ცხოვრებასაც. თუმცა მისი ეს მოსაზრება შემდეგ აღარ გააღრმავეს და ყურადღება არ მიაქცის.“[პროპი;5]

ბესარიონ ბელინსკი სტატიაში „პოეზიის დაყოფის შესახებ“ საუბრობს კომედიის უანრულ თავისებურებაზე და მას მოიხსენიებს როგორც დრამატული პოეზიის უკანასკნელ სახეს: „*კომედია არის დრამატული პოეზიის უკანასკნელი სახე, რომელიც დიამეტრალურად უპირისპირდება ტრაგედიას. ტრაგედიის შინაარსია ღიად მნობრივ მოვლენათა სამყარო, მისი გმირები არიან ადამიანური სულიერი ბუნების სუბსტანციური ძალებით აღსავსე პიროვნებანი. კომედიის შინაარსია გონებრივ აუცილებლობას მოკლებული შემთხვევითობანი, აჩრდილების ანუ მოჩვენებითი, მაგრამ ნამდვილად არარსებული სინამდვილის სამყარო; კომედიის გმირები არიან ადამიანები, რომელთაც უარყვეს თავიანთი სულიერი ბუნების სუბსტანციური საფუძვლები. ამიტომ მოქმედება, რასაც ტრაგედია ახდენს, - ეს არის სულის შემადრწუნებელი წმინდათანმინდა შიში; მოქმედება, რასაც კომედია ახდენს, - ეს არის სიცილი, ხან მხიარული, ხან გესლიანი. კომედიის დედაარსია ცხოვრების მოვლენების წინააღმდეგობა ცხოვრების დედაარსისა და დანიშნულების მიმართ“.* [ქრესტომათია,291] ამგვარი გააზრება ტრაგედიისა და კომედიისა შემდგომში დაგვეხმარება უკეთ ავხსნათ თუ რა აქცევს საანალიზოდ შერჩეულ ერთ-ერთ ტექსტს ტრაგი-კომიკურად.

„სიცილის მრავალფეროვნება და მრავალსახიანობა ფრიად აძნელებს მისი მიზეზების გამორკვევასა და გავებას. ეს შენიშნეს ჯერ კიდევ ციცერონმა და კვინტილიანემ, რომლებიც აღნიშნავდნენ, რომ სიცილი არ ემორჩილება ზოგად აღწერასო. სიცილის მიზეზის ზოგადი განსაზღვრის წარუმატებლობამ ზოგიერთ ესთეტიკოსს საბაბი მისცა ეოხუნჯათ, რომ სასაცილოს განსაზღვრის ყოველგვარი ცდა თავადაც სასაცილო კომედიიააო.“ [ქეთელია; 1962: 37]

შუასაუკუნეებმა აითვისა პლატონის შეხედულება მხატვრულ გამონაგონზე და არც სიცილის მიმართ მისი დამოკიდებულება დარჩა უყურადღებოდ. ვნებების ნაცვლად გააბატონა რელიგიური დოგმები და ადამიანთა გრძნობებზე, სულსა და გონებაზე სრული წვდომის პრეტენზია გამოაცხადა. პლატონის მიერ დასახული უტოპიური სახელმწიფოს

მოდელის რეალიზების ადგილიც გადაიტანა არამიწიერ სამყაროში, რომელიც ამქვეყნიური ტანჯვის დათმენის საფასურად ჰპირდებოდა ადამიანებს სამუდამო ბედნიერებას ცათა სასუფეველში. „მაგრამ რას ნიშნავს სიტყვა „უტოპია“? „უტოპია“ სიტყვათა ორამროვანი თამაშია: „*Ou topos*“ ნიშნავს „არარსებულ ადგილს“, „*Eu topos*“ – „კარგ ადგილს“. დრო-სივრცული პარამეტრების თვალსაზრისით გამიჯნული ცნებათა კომპოზიტი ორ განსხვავებულ მნიშვნელობას ამთლიანებს: ერთი მხრივ, იგი ასოცირდება დროის მიღმა განფენილ ფანტაზიასთან, წარმოსახვის დაუსაზღვრავ სივრცეებთან, მეორე მხრივ კი - იდეალური საზოგადოებრივი მოდელის კონსტრუირების აქტიურ ექსპერიმენტთან, „კარგი ადგილის“ პრაქტიკული რეალიზების მცდელობასთან. [რატიანი; 2010: 22]

და მაინც რამ განაპირობა სიცილის განდევნა ყოველგვარი ოფიციალური სფეროდან? ამის პასუხად ეკლესიას მოყავდა არგუმენტად ის, რომ თავად ქრისტე, რომელმაც გამოისყიდა ადამიანთა ცოდვები და გახდა გარანტი იმქვეყნიური ბედნიერების, არცერთხელ არ იცინის. საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოსახდენად მყარი არგუმენტი, მაგრამ რამდენად შეეფერება სიმართლეს, რატომ ეშინოდა სიცილის ოფიციალურ რელიგიას? ეს საკითხიც არ დარჩენილა ყურადღების მიღმა და არაერთი მოსაზრება გამოითქვა.

ზიგმუნდ ფროიდი მიმოიხილავს სიცილის, მხიარულისა და ხუმრობის მნიშვნელობასა და გავლენას ესთეტიკაზე და მაგალითად მოჰყავს ჯონ პაულ რიხტერის სიტყვები, რომელიც ჩვენი აზრით, კარგად მიესადაგება შუასაუკუნეების დამოკიდებულებას სიცილთან. „თავისუფლება წარმოშობს ხუმრობას და ხუმრობა ქმნის თავისუფლებას“ [ფროიდი: 4; <https://www.sigmundfreud.net/jokes-and-their-relation-to-the-unconscious.jsp>] რადგანაც თავისუფლება პირობით ცნებად იქცა შუა საუკუნეებში და რელიგიურ დოგმებს დაქვემდებარებული ადამიანი, ფაქტობრივად, უარს ამბობდა ყოველგვარ ამქვეყნიურ გრძნობებსა და სურვილებზე, სიცილი, ხუმრობა და იუმორიც

თავის მტრად ჩათვალა ოფიციალურმა რელიგიამ, როგორც შინაგანი თავისუფლების წყარო.

უმბერტო ეკო „ვარდის სახელში“ ამ საკითხზე განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას. ნაწარმოებში ვხვდებით სიცილის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ სიცილისთვის „ქმნალობის“ ფუნქციის დაკისრებაა: *„ღმერთის ხარხარზე იქმნა ნათელი, მის მეორე ვაცინებაზე იქმნა წყალი, მისი სიცილის მეშვიდე დღეს კი იქმნა სული...“* [ეკო;2012: 641] აგრეთვე გამოთქმულია ვარაუდი, რომ არისტოტელეს დაკარგული ნაშრომი ეძღვნებოდა სიცილსა და მის ბუნებას.

ლევან გიგინეიშვილი სტატიაში „დეტექტივისა და შუა საუკუნეების დეკონსტრუქცია უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელში“ - სიღრმისეულად ანალიზებს სიცილისა და ჭეშმარიტების შეცნობის ერთმანეთთან დამოკიდებულებას, რომელსაც უმბერტო ეკომ თავისებური ახსნა მოუძებნა და დაასკვნის, რომ: *„ისევ გავიმეორებ, რომ ამგვარი ღმერთი, რომელიც არანაირ კავშირში აღარაა მეტაფიზიკასთან და დახასიათებულია როგორც სრული თავისუფალი მნებელობა, უშუალო კავშირშია რადიკალურ და გააბსოლუტურებულ სიცილთან და ირონიასთან: ასეთი ხედვის შემთხვევაში არა მხოლოდ შეგიძლია, არამედ მოვალეც კი ხარ დასცინო ყველაფერ მყარსა და უცვლელს, ყველაფერს, რაც ჩემულობს მარადიულობის იმუნიტეტს. ისევე როგორც ნიცშეს ბარატუსტრას საიდუმლო სერობა სრულდება ონტოლოგიის გაუქმებითა და სიცილის დამკვიდრებით, ასევე ეკოსთან ხდება ძიება წიგნისა, რომელიც სიცილის ფენომენის გაკეთილშობილებითა და კულტურაში შემოტანით, ააფეთქებს მთელს შუასაუკუნეობრივ ცნობიერებას, დაფუძნებულს ურყევ მეტაფიზიკურ სტრუქტურებზე და მათ წინასწარ განწირულ ძიებაზე. ისევე, როგორც ნიცშესთან, ეკოსთანაც სიცილი და სიმსუბუქე ახალი, უონტოლოგიო და უმეტაფიზიკო, ინდიფერენტული და „ნეგატიური“ თავისუფლების მიმდევარი ადამიანის მახასიათებელი უნდა გახდეს; როგორც ნიცშესავე მძლავრ მეტაფორაშია: ასეთ ადამიანს ეწეება უნარი დადგეს მწვერვალზე და იცინოს, ანუ არც ერთი*

მიღწეული მწვერვალი არ ჩათვალოს რამე ურყევ ფასეულობად და მისგან დისტანცირებისთვის, მისი დარღვევისთვისაც ჰქონდეს შემონახული სიცილი. “[გიგინეიშვილი.]

ადამიანის დაუოკებელი ლტოლვა თავისუფლებისაკენ არ დასჯერდა რელიგიური დოგმატიზმის მიერ სიცილის აკრძალვას და არაოფიციალურ გარემოში, სახალხო მოედნებსა თუ თავშეყრის ადგილებზე იგი კარნავალური მსვლელობების დროს, დაამკვირდა, როგორც ადამიანის არსებობის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მოთხოვნილება, ხოლო ოფიციალური სფეროდან სიცილის განდევნამ გარკვეული უარყოფითი კვალი დაამჩნია ხელოვნების ყველა სფეროს. მიხეილ ბახტინი განიხილავს ფრანსუა რაბლეს სატირულ რომანს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, ამასთანავე საფუძვლიანად შეისწავლის ხალხური იუმორის და სიცილის თვისებებს, რადგანაც მიაჩნია, რომ ეს არის სწორედ ის პირველსანწყისი, რომელსაც ააღორძინებს რაბლე თავის ნაწარმოებში. „კარნავალური დღესასწაულები და კომედიური წარმოდგენები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა შუასაუკუნეების ადამიანთა ცხოვრებაში.“^[ბახტინი;5] კარნავალის დროს ხდებოდა პაროდირება ყოველგვარი ოფიციალური წესისა, მეტიც რელიგიური რიტუალების პაროდირებაც არ იყო უცხო. „კომიკური საწყისის მიხედვით ორგანიზებული და ტრადიციიდან მომდინარე საწესჩვეულებო-სანახაობრივი ფორმები გავრცელებული იყო შუასაუკუნეების ევროპის ყველა ქვეყანაში. (...) ყველა ეს საწესჩვეულებო-სანახაობრივი ფორმა, რომლებიც სიცილს ეფუძნებოდა, მეტისმეტად მკვეთრად, შეიძლება ითქვას, პრინციპულადაც განირჩეოდა სერიოზული ოფიციალური საეკლესიო და ფეოდალურ-სახელმწიფოებრივი — საკულტო ფორმებისა და ცერემონიალებისგან. ისინი გვთავაზობდნენ სამყაროს, ადამიანის და ადამიანური ურთიერთობების სრულიად განსხვავებულ, ხაზგასმით არაოფიციალურ, არასაეკლესიო და არასახელმწიფოებრივ ასპექტს; ისინი თითქოს ყოველივე ოფიციალურის მიღმა მეორე სამყაროს და მეორე ცხოვრებას აგებდნენ, რომელთაც შუასაუკუნეებში მცხოვრები ყველა ადამიანი მეტ-

ნაკლებად ეზიარებოდა და წელიწადის გარკვეულ მონაკვეთში ამ სივრცეში ცხოვრობდა.“ [ბახტინი;7]

რენესანსისა და განმანათლებლობის ხანაში, სიცილი იბრუნებს დაკარგულ როლს ხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც, შესაბამისად იზრდება მისდამი ინტერესი ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ სფეროშიც. ფრანსუა რაბლე შემთხვევით არ წაუმღვარებს შემდეგ სიტყვებს „გარგანტუა და პანტაგრუელს“:

„მკითხველო ჩემო, ავსა და ბოროტს ნუ ეძებ რასმე ამ წიგნსა შიგან, ყველაფერს წვლილად შეიტყობ ბოლოს, უკეთუ მართლა ჩახვდები იგავს. ხინჯსაც უპოვი, მსაჯული იყავ, ოლონდ, უწყოდე, გულით გაცინებს და გავიქარვებს ჭმუნვას აწინდელს, ყურს არ დაგიღლის ფიცით და მტკიცით. სიცილის ძაფით იმად ავკინძე, დანატრული ხარ რამეთუ სიცილს.“ [რაბლე; 1999: 7].

სიცილისა და კომედიის შესახებ გარკვეულწილად დაპირისპირებული მოსაზრებები გამოთქვას რენე დეკარტმა, სპინოზამ, ჰობსმა, ლესინგმა, ჰეგელმა და სხვ. რაც, როგორც აღვნიშნეთ თავად სიცილის ფენომენის ურთულეს ბუნებას უკავშირდება. აზრთა სხვადასხვაობას კი ბადებს აგრეთვე ისიც, რომ უმეტეს შემთხვევაში სუბიექტურად აფასებენ ობიექტურ რეალობას. მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეში კი იწყება ახლებური გადააზრება ყოველივე უკვე თქმულისა და ჩნდება შეხედულებები, რომელიც ითვალისწინებს თავად ხელოვნებასა და ლიტერატურაში გამოვლენილ სიცილისა და კომიკურის შესაძლებლობებს. ამ მხრივ საყურადღებოა ვლადიმერ პროპის, ანრი ბერგსონის, ზიგმუნდ ფროიდისა და მიხეილ ბახტინის ჩამოყალიბებული თეორიები.

ფრანგი ფილოსოფოსი **ანრი ბერგსონი** (1859-1941) ცალკე ესესე უძღვნის სიცილის გამომწვევი მიზეზების განხილვას. თავის ნაშრომს იგი შემდეგი კითხვებით იწყებს: „რა არის სიცილი? რაა კომიკურობის არსი? რა საერთოა მასხარის მანჭვა გრეხას, სიტყვების თამაშს, ვოდევილურ *qui pro quo*-ს და დახვეწილ კომედიურ სცენას შორის? (...) ამ კითხვებს

მარტივ ახსნას უძებნიდნენ, მაგრამ საკითხის არსი მაინც მოუხელთებელი რჩებოდა და ქედმაღლურად იწვევდა ფილოსოფიურ აზრს. [ბერგსონი;2014:7]

ანრი ბერგსონი სიცილის გამომწვევ უმთავრეს პირობად მიიჩნევს ადამიანურობას. მისი თქმით სასაცულოა მხოლოდ ადამიანი და ყველაფერი რაც გარშემოა, იმდენად შეიძლება იყოს სასაცულო, რამდენადაც ადამიანის ასოციაციას იწვევს. „არ არსებობს კომიკურობა,საკუთრივ ადამიანის გარეშე. (...) ამ მარტივმა და ამავე დროს ძალზე მნიშვნელოვანმა ფაქტმა რატომ ვერ მიიპყრო ფილოსოფოსთა ყურადღება? ზოგიერთი მათგანი ადამიანს განსაზღვრავს, როგორც „სიცილის უნარის მქონე ცხოველს“. მათ ასევე შეეძლოთ, ადამიანი განესაზღვრათ, როგორც ცხოველი, რომელიც სიცილს იწვევს. რამდენადაც რომელიმე ცხოველი ან უსულო საგანი სიცილს იწვევს ადამიანთან მათი მსგავსების გამო, იმ თვისებების გათვალისწინებით, რასაც მათში ადამიანი ხედავს და იმ დანიშნულების გათვალისწინებით, რომელსაც მათ ადამიანი უწესებს“. [ბერგსონი; 2014:8]

ჩვენი აზრით კი, რადგანაც ადამიანი ერთადერთია ჩვენს გალაქტიკაში (ყოველ შემთხვევაში, იმ გარემოში, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ), რომელიც იცინის, ყველაფერი, რაც შეიძლება მასში სიცილს აღძრავდეს, ისევ და ისევ მის სუბიექტურ ასოციაციებზე და წარმოდგენებზეა დამოკიდებული.

კომიკურობა, ბერგსონის თქმით, მოითხოვს გრძნობების დროებით ანესთეზიას: „უგრძნობლობა - ესაა სიცილის ბუნებრივი გარემო. სიცილს არა ჰყავს ადამიანურ განცდებზე ძლიერი მტერი. არ მინდა ვთქვა, რომ არ ვიცინით იმაზე, რაც ჩვენში, მაგალითად, სიბრაღულს ან სხვა რაიმე განწყობილებას ბადებს, მაგრამ სიცილის მომენტში წამიერად ვივიწყებთ მათ. ადამიანების ისეთ საზოგადოებაში, სადაც მხოლოდ გონებით ცხოვრობდნენ, შეიძლება არ ეტირათ, მაგრამ აუცილებლად იცინებდნენ. (...) ვინ იცის, რამდენ მნიშვნელოვან ქმედებას მივიჩნევდით სასაცულოდ, თუკი მათ მოვაცილებდით გრძნობების მუსიკას, რომელიც მათ აკომპანემენტად ემსახურება! ერთი

სიტყვით, მთელი სისრულით რომ გამოვლინდეს კომიკურობა, გრძნობების დროებითი ანესთეზია აუცილებელია. კომიკურობა ვლინდება მხოლოდ გონებასთან მიმართებაში“ [ბერგსონი; 2014: 9]

ჩვენ ვეთანხმებით ბერგსონს იმ ნაწილში, როდესაც ამბობს, რომ სიცილის დროს ვივინყებთ ყოველგვარ გრძნობებს და ხდება მათი ანესთეზია. რაც არ უნდა იყოს სიცილის გამონწვევის მიზეზი, თავად სიცილი, განხორციელებისას მსგავს შედეგს იძლევა, ანუ ყოველგვარ გრძნობას წამიერად დავიწყების თარდას აფარებს. ამ თვისების გამო მიაჩნია, ალბათ, არსიტოტელეს სიცილი ადამიანთა სიამოვნებისა და გართობის აუცილებელ საშუალებად.

კიდევ ერთ თვისებას, სიცილის კოლექტიურობას უსვამს ხაზს ბერგსონი და ამის დასტურად მოყავს მაგალითებად ის, რომ თავად სიცილის ბგერა დაუსრულებლად ვრცელდება და ის გაზიარებისთვის არის შექმნილი. მეორე გარემოება კი არის ის, რომ სიცილს სჭირდება გამზიარებელი. რაც უფრო დიდია აუდიტორია, მით უფრო ძლიერია სიცილი, მაგრამ ჩვენი აზრით, ადამიანის თვისებაა გაზიარება და არა საკუთრივ რომელიმე გრძნობის.

სიცილის ესთეტიკური სფეროს მიკუთვნებას ბერგსონი თავისებურ ახსნას უძებნის: „სიცილისაგან გამომდინარე საფრთხე თრგუნავს ცენტრიდანულ ტენდენციებს, დაძაბულობასა და ურთიერთქმედებაში ამყოფებს თანამდევნი ხასიათის გარკვეულ აქტივობებს, მოკლედ, მოქნილობას ანიჭებს ყველაფერს, რაც შეიძლება დარჩეს მექანიკური სიჩქუნისაგან სოციალური სხეულის ზედაპირზე. სიცილი ალბათ არ მიეკუთვნება ესთეტიკის სფეროს, რადგანაც მის კეთილშობილურ მიზანს წარმოადგენს (ქვეცნობიერად და, უმეტეს შემთხვევაში, მორალის მოთხოვნების დარღვევით) საყოველთაო სრულყოფა. თუმცა მასში რაღაც ესთეტიკურიცაა, რადგან კომიკურობა აღიძვრება სწორედ იმ მომენტში, როდესაც საზოგადოება და პიროვნება თავისუფლდება

საყოველთაო საზრუნავისგან და თავის თავს უყურებს, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს. “[ბერგსონი; 2014:17]

კომიკურობა კი, ბერგსონის თქმით, ვლინდება მაშინ, როდესაც მექანიკურად განმეორებადი ხდება მოვლენები თუ ადამიანის ქმედებები. რადგან ადამიანის სული მიდრეკილია მუდმივი განახლებისკენ და ავტომატიზმი მისთვის უცხოა, ხოლო მატერია აფერხებს მის განახლებას. „ადამიანის სხეულის ყველა ფორმაში იგი ხედავს მატერიაზე სულის ზემოქმედების შედეგს, სულისა, რომელიც არის უსაზღვროდ მოქნილი მუდმივად მოძრავი და მიზიდულობის კანონისაგან თავისუფალი.(...)სული თავის ზემსწრაფი სიმსუბუქის რაღაც წილს აძლევს სხეულს, რითაც მას სიცოცხლეს ანიჭებს.(...)მაგრამ მატერია ჭიუტად ეწინააღმდეგება ამ შეღწევას, (...) ცდილობს სხეული ისეთ მდგომარეობაში ჩააყენოს, რომ ადამიანი შეპყრობილი და ჩაფლული აღმოჩნდეს აშკარად მექანიკური მოძრაობის მატერიალურობაში.“[ბერგსონი; 2014:22] სხვადასხვა სფეროში კომიკურის გამოვლინებას სხვადასხვა გზა აქვს, მაგრამ პრინციპი ერთია: „ცოცხალი სინამდვილიდან ასეთი გადახრა წარმოადგენს სწორედ სიცილის მიგმს“. [ბერგსონი; 2014: 25]

ესეც იმ ნაწილში კი, სადაც განიხილავს კომედიურ მდგომარეობასა და მეტყველებას, ბერგსონი ყურადღებას ამახვილებს კომიკურობისა და ბავშვური თამაშების კავშირზე. „ერთი რამ უეჭველია: არ შეიძლება დაირღვეს უწყვეტი კავშირი ბავშვური თამაშით მიღებულ სიამოვნებასა და მოზრდილი ადამიანის იმავე ხასიათის სიამოვნებას შორის. კომედიაც თამაშია, ცხოვრების ამსახველი თამაში. და თუ ბავშვების სათამაშო თოჯინები და ჯამბაზები თოჯინების საშუალებით მოძრაობენ, ეს იგივე თოჯინები ხომ არაა - ხანგძლივი გამოყენების გამო უფრო დახვეწილი - რომლებიც კომედიის სხვადასხვა მოქმედებას შორისაა გაბმული?“ [ბერგსონი; 2014: 44] ნიმუშად კი მოყავს კვლავდაკვლავ კომედიური წარმოვეგნებისას გამოყენებული მექანიკური მოძრაობები, სცენაზე სიტყვების განმეორების კომიკურობას კი ქმნის: „სიტყვების კომიკურ განმეორებაში არის ორი ელემენტი -

დათრგუნული გრძობა, რომელიც ზამბარის მსგავსად ეწინააღმდეგება დათრგუნვას და აზრი, რომელიც გრძობის დათრგუნვით ერთობა. “[ბერგსონი; 2014: 46]

ჩვენი აზრით კი, რადგან კომიკურობა უფრო მოზრდილი ადამიანის მიღწევაა, ეს უფრო მისი ლოგიკისთვისაა საჭირო, რათა სიცილი გამოიწვიოს, მაგრამ თავად სიცილი არ გულისხმობს მხოლოდ და მხოლოდ კომიკურობას. სიცილი ყველაზე უკეთ გამოსდის ბავშვს, რადგანაც მას არ სჭირდება გამუდმებით მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ძებნა სასაცილო სიტუაციებში თუ ნებისმიერ საგანში ან ადამიანში, რაც მასში სიცილს იწვევს. ბავშვი, რომელიც გულწრფელია და თავის პირველქმნილ ემოციას გამოხატავს, მაშინაც კი შეიძლება ეცინებოდეს, როდესაც ეს სასაცილო საერთოდაც არ არის ზრდასრული ადამიანისთვის.

ზიგმუნდ ფროიდი ნაშრომის დასაწყისში აღნიშნავს, რომ ხუმრობა და მისი მონათესავე სახეობები არ არის სათანადოდ შესწავლილი, არც ის, თუ რამხელა მნიშვნელობა აქვს მას ადამიანთა მენტალურ ცხოვრებაში და არც ის, თუ როგორია მისი გავლენა ლიტარატურასა და ესთეტიკაში. ამის შემდგომ განიხილავს ჯონ ჰაულ რიხტერის, თეოდორ ლიჰსისა და სხვათა ნააზრევს იუმორისა და საკუთრივ კომიკურის შესახებ და მათი ნააზრევის შეპირისპირების ფონზე გამოკვეთს თავის დამოკიდებულებას. მისი მიზანია ფსიქოანალიტიკურად გაიაზროს სიცილის გამომწვევი სხვადასხვა უანრი და გამოავლინოს თუ რა გავლენას ახდენს მასზე ადამიანის არაცნობიერი.

„ფროიდი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ბერგსონის ცდას, გამოეყვანა კომიკური ბავშვის სიხარულისგან. (...) იგი ორ გარემოებას აღნიშნავს, ერთი ის, რომ ბავშვი თავისთავად არ არის კომიკური, თუმცა ყოველივე მისი მოქმედება ჩვენთან, დიდებთან შედარებით, ზედმეტი ენერჯის დახარჯვის მაგალითს იძლევა.(...)მეორე თავისებურება ბავშვისა იმაში მდგომარეობს, რომ მას არ გააჩნია კომიკურობის გრძობა,(...) კომიკურის მიზეზი ენერჯის დანახარჯის განსხვავების შეგნებაა“. ასეთი შეგნება ბავშვს არ გააჩნია,

ვინაიდან ეს შეგნება სულიერი განვითარების ნაყოფია.(...) აღზრდის შედეგად ბავშვს უმუშავდება გარკვეული სტანდარტი იმისა, რომ ვინმემ გარკვეული საქმე არასწორად შეასრულა, მას კი შეუძლია ეს უფრო კარგად შეასრულოს.[ქუთელია; 1962: 29]

ცალმხრივია ფროიდის მოსაზრებანი იმის შესახებ, რომ სიამოვნებას გვგვრის კომიკურის, ხუმრობისა და იუმორის დროს იმის გათავისება, თუ როგორ ვზოგავთ სხვა ადამიანებთან შედარებით ენერჯიას.

ვლადიმერ პროპი სიცილისა და კომიკურის განხილვისას იყენებს ინლექციურ მეთოდს დედუქციურის საპირისპიროდ. მას არასწორად მიაჩნია მეცნიერებისა და ფილოსოფოსების მიერ ჯერ აბსტრაქტული, განყენებული თეორიების ჩამოყალიბება და ამის შემდეგ საილუსტრაციო მასალის გამოყენება. თავდაპირველად უნდა შეგროვდეს მასალები, ყველა სახის გადარჩევის გარეშე და ამის შემდეგ მოხდეს მათი სისტემიზაცია და ანალიზი „საჭიროა, შეგროვება და სისტემიზაცია ყველაფერის, რაც იწვევს სიცილს ან ღიმილს, ყველაფერი, რაც რაიმე გზით უკავშირდება კომიკურს უნდა იქნეს წარმოჩენილი.“ პროპი საკვლევ მასალად იღებს როგორც მხატვრულ ლიტერატურას, აგრეთვე ხალხურ იუმორსაც, რადგან მიაჩნია, რომ „ხალხური იუმორი განსხვავდება ლიტერატურული იუმორისაგან და გამოირჩევა ინდივიდუალიზმით, ეს ის მასალაა, რომლის იგნორირებაც არ შეიძლება.“ [პროპი; *on the comic and laughter*]

ვლადიმერ პროპი არ ეთანხმება იმ მოსაზრებებებს, როდესაც კომედიური განიხილება ტრაგიკულისა და ამაღლებულის საპირისპიროდ. მას არ მიაჩნია სწორად არისტოტელეს მოსაზრება იმასთან დაკავშირებით, რომ ტრაგედიის საპირისპიროდ განიხილავს კომედიას. იგი მოიხმობს გერმანელი ფილოსოფოსის მოსაზრებას ტრაგედიის და კომედიის შესახებ: „კომედია არ არის ტრაგიკულის საპირისპირო, მათ არ აქვთ ერთი და იგივე დონე, თუ რაიმე შეიძლება იყოს კომედიის საპირისპირო ეს არის არაკომიკური, სერიოზული.“ [პროპი, *on the comic and laughter* ; 5]

ვლადიმერ პროპი მიმოიხილავს მანამდე არსებულ მოსაზრებებს კომიკურის შესახებ, განსაკუთრებით ყურადღებას უთმობს დასავლურ ესთეტიკაში გავრცელებულ დამოკიდებულებას, რომლის მიხედვითაც კომედია განიხილება „დაბალ“ და „მაღალ“ კომედიებად. დაბალ კომედიებში მოიაზრებოდა ყველაფერი, რაც ამაღლებულისა და მშვენიერის საპირისპირო იყო. იგი არ ემხრობა ასეთ დაყოფას. ასეთი დამოკიდებულება ჩვენც არასწორად მიგვაჩნია, რადგან ლიტერატურული ნაწარმოების ხარისხი დამოკიდებულია თავად მის მხატვრულ ღირსებაზე და უანრობრივი დაყოფა არ მონაწილეობს.

ამ იდეის გაგრძელებაა კირჰმანის თეორია, სადაც კომედია განიხილება „დაუმუშავებელ“ და „განწმენდილ“ კომედიებად. ავტორი დაყოფისას კი მოქმედების აბსურდულობას ეყრდნობა: „თუ კომედიაში აბსურდულობის არსებობა თვალსაჩინოა, მაშინ კომედია არის უმნიშვარი, ხოლო თუ ეს აბსურდულობა დამალულია, ამ შემთხვევაში კომედია განწმენდილი და დასრულებულია“ [პროპი; on the comic and laughter; 7] ვლადიმერ პროპს მიაჩნია, რომ ასეთი დამოკიდებულებით შეუძლებელია სწორ დასკვნამდე მისვლა, ამიტომ ანალიზისას არ ეყრდნობა მანამდე არსებულ თეორიებს. კომიკურის ბუნების კვლევას იწყებს ტექსტების ანალიზით. იგი ნაბიჯ-ნაბიჯ მიყვება იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომლებსაც იყენებენ ავტორები კომიკური ეფექტის მისაღწევად, ეს იქნება შედარება ადამიანებისა საგნებთან, პაროდირება თუ სხვა.

„კომედიის სპეციფიკის განსაზღვრისას წარუმატებლობის მიზეზი მდგომარეობს შემდეგში: ითვლება, რომ ადამიანების ნაკლი არის კომიკური, მაგრამ აქვე უნდა განისაზღვროს, რომელი ნაკლი არის კომიკური და რომელი - არა. მაგალითად, შოპენჰაუერს მიაჩნია, რომ: „ჩვენ ვიცინით მაშინ, როდესაც აღმოვაჩინთ, რომ სამყარო არ არის ისეთი, როგორც ჩვენს წარმოსახვაში გვეგონა“. [პროპი;6]

პროპი იწყებს იმ ფაქტის აღნიშვნით, რომ კომედია და სიცილი არ არის აბსტრაქტული ცნებები: „*მე თავდაპირველად დავიწყებ იმით, რომ კომედია და სიცილი არ არის აბსტრაქტული ელემენტები. ადამიანები, რომლებიც იცინიან, არიან რეალურები, ამიტომ კომიკურის შესწავლა შეუძლებელია სიცილის ფსიქოლოგიური ბუნების შესწავლის გარეშე. (...) შეიძლება დავსვათ შეკითხვა: კომედიის განსაზღვრულ სახეობებს უკავშირდება თუ არა სიცილის განსაზღვრული სახეობები? ამისათვის უნდა გამოიკვეთოს, სიცილის რამდენნაირი ტიპი არსებობს და რომელია უფრო ახლოს კომედიურთან.*“ [პროპი;11]

საბჭოთა კომედიური ფილმების თეორეტიკოსი და ისტორიკოსი იურენევი სიცილის ამგვარ დაყოფას გვთავაზობს: „*სიცილი შეიძლება იყოს მხიარული და სევდიანი, კეთილი და განრისხებული, ჭკვიანური და სულელური, ამაყი და გულწრფელი, შემწყნარებელი და მორჩილი, დამცინავი და შეშინებული, შეურაცხყოფელი და გამამხნევებელი, კადნიერი და მორცხვი, მეგობრული და მტრული, ირონიული და გულუბრყვილო, სარკასტული და მიამიტი, ნაზი და უხეში, მნიშვნელოვანი და უსაფუძვლო, ძლევაგამოსილი და გამამართლებელი, უსირცხვილო და უთავბოლო. ამ ჩამონათვალს აგრეთვე შეიძლება დაემატოს: ხალისიანი, სევდიანი, ნერვიული, ისტერიული, დამამცირებელი, ფიზიოლოგიური, თავშეუკავებელი და მელანქოლიურიც კი.*“

შემდეგ იურენევი განავითარებს თავის მოსაზრებას და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ განსხვავებული სიცილის ტიპი კომედიაში წარმოშობს განსხვავებულ კომედიურ ინტრიგებს. ვლადიმერ პროპს კი მიაჩნია, რომ მიუხედავად ასეთი მრავალფეროვანი ჩამონათვალისა, იურენევის სიაში ვერ მოხვდა სიცილის ის სახეობა, რომელიც ყველაზე მეტად უახლოვდება კომიკურს, ეს არის დამცინავი, მასხრად ამგდები სიცილი. სწორედ დამცინავ სიცილს ეფუძნება სატირის ჟანრიც.

რა შეიძლება იყოს დასაცინი? აქ შეიძლება გაერთიანდეს ყველაფერი, ადამიანის ჩვევები, სხეულის ნაწილები, საქციელი. „უნდა იქნეს გამოკვლეული, თუ რა არის სასაცილო და რა არის მისი წყარო, როგორც რეალურ ცხოვრებაში, აგრეთვე მხატვრულ გამონაგონშიც. ზოგჯერ ადამიანები განუზრახვად ამულავენებენ სასაცილო ასპექტებს თავის ბუნებასა და მოქმედებაში. ხანდახან ის, ვისაც დასცინიან რაიმე მოქმედებებისთვის, ამას მიზანმიმართულად აკეთებს, რომ იყოს სასაცილო, როგორც მხატვრულ გამონაგონში, აგრეთვე რეალურ ცხოვრებაშიც“. ყურადღებას ამახვილებს აგრეთვე იმ გარემოებაზეც, თუ რატომ ხდება რომ ერთსა და იმავე სიტუაციაზე ყველა ადამიანს არ შეიძლება გაეცინოს. ამის მიზეზი კი შეიძლება იყოს ისტორიული, სოციალური, ეროვნული და ინდივიდუალური. სიცილის გამომწვევისათვის აუცილებელია ორი ფაქტორი: სიცილის ობიექტი და სუბიექტი, ვინც იცინის. მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეში, სიცილის სუბიექტს განიხილავდნენ ფსიქოლოგიის სფეროდ, ხოლო კომედიის ობიექტს ესთეტიკის სფეროდ. ამ მოვლენასაც არ ეთანხმება ვლადიმერ პროპი და მიიჩნევს, რომ ორივე ესთეტიკის საგანია, რადგან ფსიქოლოგიური ფაქტორის გათვალისწინების გარეშე ესთეტიკურის გაგება შეუძლებელია. (პროპი;14] ჰარტმანი ამგვარ განმარტებას აკეთებს: „ესთეტიკური გაგებიდან გამომდინარე, არ შეიძლება არსებობდეს კომედია სიცილის სუბიექტის გარეშე“. [პროპი;on the comic and laughter; 14] სიცილის სუბიექტი და კომედიის ობიექტი განუოფელია და შეუძლებელია მათი გაყოფა და ცალ-ცალკე გაგება.

ბერგსონის მსგავსად, ვლადიმერ პროპიც ამბობს, რომ ყველაფერი, რაც გარშემოა, მხოლოდ იმ კუთხით არის სასაცილო, რამდენადაც მიემართება ადამიანს. ცალკე აღებული არც ბუნება, არც რაიმე სულიერი თუ უსულო საგანი არ შეიძლება იყოს სასაცილო. „კომიკური ყოველთვის პირდაპირ ან ირიბად ასოცირდება ადამიანურთან, ადამიანის გარეშე არაფერი, ბუნებაც არ შეიძლება იყოს სასაცილო, რადგან არაფერი აქვს საერთო სასაცილოსთან. ისმის კითხვა, რა არის ის ნიშან-თვისება, რაც განასხვავებს ადამიანს და ყველაფერს, რაც მის გარშემოა ბუნებაში ერთმანეთისგან? პასუხი

მრავალნაირია, მაგრამ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არის მაინც ინტელექტი და ემოცია, რითაც გამოირჩევა ადამიანი. “[პროპი;20]

ადამიანის შედარება საგნებთან და ცხოველებთან ერთ-ერთ სიცილის აღმძვრელ ელემენტად არის წარმოჩენილი მის კვლევაში და ამის მაგალითებს იღებს სხვადასხვა სატირულ-იუმორისტული ნაწარმოებებიდან. ცხოველების ადამიანებთან მსგავსებისას ალევგორიის გამოყენება ყველაზე გავრცელებული ხერხია. პროპი აგრეთვე განიხილავს პაროდირების სახეობებს, შეუსაბამობებს და სხვ. როგორც კომიკური ეფექტის მიღწევის სხვადასხვაგვარ საშუალებას.

ქართული მხატვრული ლიტერატურა, თავისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის განმავლობაში, სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებას ავლენდა სიცილისადმი. სასულიერო მწერლობა გვერდს უვლიდა მას და პირველ ეტაპზე თითქმის არ გვხვდება სიცილის გამომწვევი ელემენტებიც კი ლიტერატურულ ძეგლებში. განვითარების შემდეგ ეტაპზე კი უკვე ჩნდება როგორც ცალკეული ელემენტები, აგრეთვე იწერება სატირულ-იუმორისტული ჟანრის ნაწარმოებებიც.

სულხან-საბა ორბელიანი სტყვის კონაში შემდეგნაირად განმარტავს სიცილს: „*განყოფანი სიცილოთანი ესე არს: ღიმილი არს სიცილი სიმშვიდით უხმო ბაგეთა ოდენ შეეტყობოდეს; სიცილი არს მცირედ ხმიანი და მდაბალი; კაშკაში არს სიცილი მაღალი და მოხდომილი; კასკასი არს სიცილი მაღალი წულილი; რახრახი არს სიცილი მაღალი და უშვერი; თქართქარი არს სიცილი მრავალთაგან შეხმობილი; ღინცილი არს სიცილი მიწყევ უნესო; ხოლო ფრუსტუნი ვის არა ენებოს სიცილის გამოჩინება და ესრთს საცინელს საქმეზედ წარსცინოს და მალიად დაიდუმოს.*“ [ორბელიანი; 1949: 320]

სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკები აგებულია სწორედ კომიკურის იმ თვისებაზე, როდესაც ალევგორიის საშუალებით ადამიანები შედარებულია ცხოველებსა და საგნებზე. მისი წიგნი სიბრძნე სიცრუისა იგავ-არაკების გარეშეც მრავლად არის სატირულ-

იუმორისტული ელემენტების შემცველი. ავტორი როგორც ჩანს აცნობიერებდა სიცილისა და იუმორის ძალას და დიდაქტიკური მნიშვნელობითაც იყენებდა.

„იონა მეუნარგია წერს: „კომედია და საზოგადოდ დრამა ყოველგვარ ლიტერატურულ თხზულებაზე უფრო ძნელი დასაწერია, თვით საგანი ამრიგ თხზულებათა არის ძნელი და მიუვალი. ეს ის უხილავი, უცნობი და განუზომელი ადამიანის სულია, რომლის სიღრმეში უნდა ჩაეშვას დრამატურგი და უთვალყუროს ყოველგვარ მის სურვილს და განზრახვას. ... საკუთრივ კომედია იმგვარ წვრილმანს, უმსგავსოს და უმნიშვნელო მოქმედ პირს იღებს თავისდა შინაარსად, რომელთა სურვილი და საქციელი იმდენად დამახინჯებულნი არიან, რომ უნებლიედ სიცილს აუტეხენ კაცს.“[გერმისაშვილი; 215]

სპეციალურ გამოკვლევას უძღვნის გრიგოლ კიკნაძე ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიას. ავტორი მიმოიხილავს როგორც სატირულ-იუმორისტულის ბუნებას, აგრეთვე იკვლევს თუ როგორ ვითარდებოდა იგი ქართულ მწერლობაში და ხალხურ სიტყვიერებაში. ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ მრავლად შემოგვინახა კომიზმის შემცველი ელემენტებით გაჯერებული ანდაზები, გამოცანები, თქმულებები თუ სხვ. გრიგოლ კიკნაძე სწორად მიუთითებს, რომ ხალხური ზეპირსიტყვიერება ავლენს ტენდენციას, ტრაგიკულშიც კი დაინახოს კომიკური და შეიტანოს მასშიც სიცილის ელემენტები.

მისი დამოკიდებულება სატირისადმი ნაკარნახევია მარქსისტული იდეოლოგიის გავლენით, რადგან მიიჩნევს რომ მხოლოდ წარსული, წარმავალი შეიძლება იყოს გასაკვიცი. *„ნამდვილი სატირიკოსის და იუმორისტის იდეალები, რომელთაც ისინი უპირისპირებენ თავიანთ მიერ დანახულ მახინჯ ფაქტებს, ცხოვრებაზე დაკვირვებით არის მოპოვებული. ამასთანავე, საზოგადოებრივი განვითარების ისტორიული ფორმები თვით შეიცავენ შესაფერის მასალას კომიზმის წარმოქმნისათვის.(...) ამას აღნიშნავდა მარქსი, როდესაც წერდა: „ისტორია საფუძვლიანად მოქმედებს და მრავალ ფაზისს გაივლის,*

როდესაც სამარეში მიაქვს ცხოვრების მოძველებული ფორმა. მსოფლიოს ისტორიული ფორმის უკანასკნელი ფაზისი მისი კომედიია.(...) ასე რატომ მოძრაობს ისტორია? იმიტომ რომ კაცობრიობა სიცილით ემშვიდობება თავის წარსულს. “ მარქსის ეს სიტყვები სრულიად ცხადად მიუთითებენ, რომ კომიზმი ცხოვრების ყოველ მოძველებულ ფორმასთან გამოთხოვების ლოგიკური და ისტორიულად დამკვიდრებული გზაა. “[კიკნაძე;16] ჩვენ არ ვიზიარებთ ამგვარ დამოკიდებულებას, რადგანაც ღრმა წინააღმდეგობების შემცველია. სატირულ იუმორისტული ნაწარმოებები უმეტესად გამოხატავენ არამხოლოდ წარსულისაკენ მიმავალ მანკიერებს, არამედ თანამედროვეობაში მყარად ფესვგადგმულსაც.

გრიგოლ კიკნაძე აგრეთვე მიჯნავს ერთმანეთისგან სატირას და იუმორს. მისი აზრით სატირულ ნაწარმოებში დაცინვის სუბიექტი არ არის გამოცალკევებული დასაცინი ობიექტისგან. ხოლო იუმორში პირიქით. „ სატირისა და იუმორის იმ თვალსაზრისით გაგება, - რომ სატირა თავისი არსით არ ამყარებს დიფერენცირებულ დამოკიდებულებას ადამიანსა და მის ქცევას შორის, მაშინ როდესაც ასეთი დიფერენცირებული მიმართების გამომხატველი ტენდენცია დამახასიათებელია იუმორისათვის - სატირისა და იუმორის ასეთი განმარტება, ჩვენი აზრით გასაგებად ხდის იმ ფაქტებსა და დახასიათებას, რომელიც მოპოვებულია მათ ბუნებაზე დაკვირვების შედეგად. “[კიკნაძე;2003:36] ალბათ ამ დიფერენცირებული მიდგომის შედეგია ის, რომ სატირა უფრო მეტად მწვავეა, და იუმორი კი უფრო ლოიალური და მსუბუქი. ამ დამოკიდებულების გამო წერდა ალბათ ნოდარ დუმბაზე: „სატირა და იუმორი ერთი დედის შვილები არიან. იუმორი თბილი შხაპია, ის ათბობს და ეფერება ადამიანს, თან ჭუჭყსაც ჩამობანს, ჭუჭყს ისიც ჩამობანს, ოღონდ ფუფქავს. “[დისერტცია;22]

საკვლევ ტექსტებში ვლინდება სწორედ ამგვარი გაყოფაც სატირისა და იუმორისა. გვხვდება სხვადასხვაგვარი სიცილი, რომელიც მრავალგვარი კომიკური საშუალებებით წარმოიშობა.

2. ცრემლნარევი სიცილის ესთეტიკა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“

დავით კლდიაშვილის მოთხრობა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მიეკუთვნება იმ მხატვრულ ნაწარმოებთა რიგს, რომლებშიც წამოჭრილი პრობლემები და ამ პრობლემის გადაჭრის ძიების გზები არასდროს კარგავს აქტუალობას. მწერალმა შეძლო მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობის აღწერით, რომელიც შემოთარგლული იყო ვიწრო სოციალურ-გეოგრაფიული არეალით, შეხებოდა ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორცაა თავად ადამიანის არსებობის მნიშვნელობა უზენაეს წესრიგში, გარემო პირობების გავლენის შედეგად პიროვნების დეგრადაცია და გაუცხოება, *„გაუცხოების, როგორც რეალური ისტორიული პროცესის ბრწყინვალე, მხატვრული დასაბუთება მოგვცა ქართულ პროზაში დავით კლდიაშვილმა.“* [ჯონსონი; 2012; 170] მთამომავლობა გაურკვეველი მომავლით თუ სხვ. ამ ყოველივეს გადმოსაცემად კი ასახვის თავისებური ფორმა შეარჩია. ამ უაღრესად დაძაბულ და მძიმე ატმოსფეროს აღწერისას, მან მოიშველია სიცილის ესთეტიკური ბუნება, რომელიც შემდეგ განისაზღვრა „ცრემლნარევი სიცილად“.

დავით კლდიაშვილის შემოქმედების შესახებ, არაერთხელ გამოთქმულა მოსაზრება კრიტიკულ ლიტერატურაში, რომ მისი ნაწარმოებები აგებულია ტრაგიკულისა და კომიკურის მუდმივ თამაშზე. *„საგულისხმოა, რომ სატირა და იუმორი, რომლებიც საბჭოთა დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთი ყველაზე მარჯვე იარაღი გახდა, ჯერ კიდევ XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე იქცევა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქართველი ავტორის - დავით კლდიაშვილის მწერლობის მთავარ ბერკეტად. კლდიაშვილისეული იუმორი თითქმის ყოველთვის წარმოადგენდა*

დრამატულის, დაძაბულის, ხშირად ტრაგიკულის ესთეტიკურ უკუფენას. XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე მწერლის ტექსტებში, გამწვავებული პოლიტიკური ქაოსისა და სოციალური სიღუბნის ფონზე, იუმორმა პაროდირების თითქმის შუასაუკუნეობრივი სიღრმე(რაბლე, სერვანტესი) და ამალორძინებელი(დაკარგულ ღირებულებათა) ფუნქცია შეიძინა. დავით კლდიაშვილმა შეძლო სიცილის ორგემაზე ბუნების რეალიზება - სიცილისა საკუთარ უსუსურობაზე და სიცილისა გარესამყაროზე, რასაც დრამატიზმის მძიმე ელფერი დაჰკრავდა. ანტონ ჩეხოვის მსგავსად, სევდიანად მომღიმარმა კლდიაშვილმა ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრაგედიად!“ [რატიანი; 2015: 151]

ცრემლნარევი, სევდიანი სიცილი — ასე განისაზღვრა მის შემოქმედებაში გამოვლენილი კომიკურობა...„კ. აბაშიძე ამ თვალსაზრისს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ფორმულის სახეს მისცემს და დავითის მხატვრული სტილის დასახასიათებლად პირველად გამოიყენებს გამოთქმას, რომელიც შემდეგ გავრცელებულ ტერმინად უნდა იქცეს: ცრემლნარევი სიცილი.“ [ბარდაველიძე; 1982: 56]

ჩვენი მიზანია გავაანალიზოთ, თუ რა განაპირობებს მისი სიცილის სევდას და როგორ ახერხებს მწერალი ამის მხატვრულ გამოსახვას. რა მხატვრული ზემოქმედება გააჩნია ცრემლნარევი სიცილის ესთეტიკას. როგორც ყველა სხვა ემოციას, სიცილსაც თითოეულ მწერლის შემოქმედებაში სხვადასხვა ფუნქცია აკისრია, ეს შეიძლება იყოს ამალორძინებელი, გამანადაგურებელი თუ სხვა. დავით კლდიაშვილთან კი სიცილი გამოხატულია იმგვარი ფორმით, რომ ერთი მხრივ სიხარული შეიტანოს მძიმე რეალობაში და მეორე მხრივ — მეტი ემოციურობა შესძინოს კომიკურ სიტუაციაში მყოფი პერსონაჟების აღქმას...„სწორედ იუმორის არაჩვეულებრივმა გრძობამა დავით კლდიაშვილს, როგორც მწერალს, საშუალება მისცა, შეემჩნია ის კომიკური ხასიათები, სიტუაციები და მოვლენები, რომელთა მიღმაც ადამიანური მწუხარება და მარტოობა ფეთქავდა.(...) კომიკურ

სიტუაციებს კი კლდიაშვილის შემოქმედებაში გააჩნია უაღრესად ღრმა და სევდიანი საყრდენი.[ჯონაძე;2012; 14-18]

კრიტიკოსების უმრავლესობა მწერლის ამოსავალ პრინციპად მიიჩნევს გარდასულ კლასთა მახინჯი მხარეების წარმოჩენას, თუმცა თუ კარგად დავაკვირდებით ცრემლნარევი სიცილის ფუნქციას მის ნაწარმოებებში, უკეთესად წარმოჩნდება ის იდეები, რომელიც ამოძრავებდა მწერალს...*„ცხოვრების მოვლენების ჩვენება მთელი ტრაგიკომიკური სირთულით, ადამიანის ყოფის ღრმა და აუცილებლად „სიყვარულიანი მხატვრობა“ ეთიკური და სოციალური პრობლემების ჰუმანური პოზიციებიდან ჩვენება; ამის ფონზე ადამიანის ფსიქიკაში, მის სიღრმეებში ჩაძიება და ურთულესი პროცესების არა მარტო თვალის გადავლება, არამედ გარე სამყაროსთან ლოგიკური დაკავშირება. (...)* ყურადღება გავამახვილოთ ამ ფსიქიკიდან გამომდინარე თავდაცვის ინსტიქტებზე, რომლის მყარი განხორციელებაა ნილაბი. ნილაბის ფუნქცია მის მიღმა არსებული სამყაროს ჩვენება. ნილაბის არსი — დაფარული ჭეშმარიტება, ნილაბი თავშესაფარი...ამ თავშესაფარის პირობები, მიზნები. (...)[ჯონაძე;2012;23]

დავით კლდიაშვილისთვის არ არის ამოსავალი სიცილის საშუალებით დაგმობა და გაკიცხვა ადამიანთა მანკიერებისა, მისი სიცილი უფრო სინანულია ყოველივეზე. ამიტომ არ ჩაითვლება სწორად ის მოსაზრება რომ მწერალი მიმართულია დასცინოს თავის პერსონაჟებს. *„როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ დ. კლდიაშვილის მოთხრობებს, იქ მრავალ ისეთ მხარეს ვხვდებით, რომელიც წარმავალ ყოფას გამოხატავს და ამჟამად და ამ პირობებში მხოლოდ სასაცილოა; ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ვვრძნობთ, რომ ეს მოვლენები საზოგადოებრივი განვითარების შეფერხებას ვერ გამოიწვევს, რადგან ამ თვალსაზრისით მათი არსებობა, ასე თუ ისე, უვნებალია.(...) მიუხედავად მათი რეალობისა, ჩვენ არ მივიჩნევთ იმის ღირსადაც კი, რომ აღუშფოთდეთ. იმდენად უსუსური მდგომარეობაა იქ ვადმოცემული, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია მის გასაბრიაბრებლად აღუშფოთება გავიმეტოთ — ამისათვის სიცილსაც საკმარისად ვთვლით.[კვიციანი; 2003: 415]*

ამგვარ მოსაზრებას თუ დაუეპირისპირებთ თავად მწერლის დამოკიდებულებას მხატვრული ლიტერატურის მიმართ, გამოიკვეთება აშკარა დაპირისპირება მის წერის მიზნებსა და მთელ რიგ მკითხველთა და კრიტიკოსთა მხრიდან გამოთქმულ მოსაზრებებს შორის. *„მართალი უნდა ვითხრა, სერგო, ლიტერატურულ სკოლებში არასოდეს მიფოთარებია. ჩემთვის მთავარია - რას და როგორ წერ. თუ მწერალი განყენებულია, ის ჩემთვის არ არსებობს. ყალბსაც უცბად შევნიშნავ. (...) სიძულვილით შორს ვერ წახვალ, გავა დრო, სკოლა გაქრება, ნაწერებიდან კი მხოლოდ ის დარჩება, რომელიც ადამიანისადმი სიყვარულით არის სავსე, გადახედე თუ ასე არაა!...“ [ჯოხაძე; 2012: 22]*

მწერლის ახლებური წაკითხვა საშუალებას იძლევა, ნათელი მოეფინოს მისი ნაწარმოებების ჭეშმარიტ არსსა და მანამდე დამალულ სახე- სიმბოლოებს. *„ხშირად ვყოფილვართ იმის მოწმენი, რომ პოეტს ხელახლა აღმოაჩენენ. ეს მაშინ ხდება, როდესაც ჩვენი ცნობიერების განვითარება უფრო მაღალ საფეხურზე აღის, და ამ გადმოსახედიდან ძველი პოეტი რაღაც ახალს გვეუბნება. ეს სათქმელი ყოველთვის არსებობდა მის ნაწარმოებში, მაგრამ დაფარული სიმბოლო იყო, რომლის ამოკითხვა მხოლოდ დროების სულის განახლების მეშვეობით ხდება შესაძლებელი. აუცილებელი იყო ახალი თვალთ შეგვეხედა ნაწარმოებისათვის, იმიტომ, რომ ძველებური მზერა მხოლოდ იმას ხედავდა, რის დანახვასაც მიჩვეული იყო.“ [ქრესტომათია;34]*

უპირველესად გამოვყოფთ ნაწარმოების არქიტექტონიკას, რადგანაც ეს არის რეალისტური ასახვის ახლებური ფორმა, რომელიც ქმნის მწერლის ინდივიდუალურ სტილს. დავით კლდიაშვილის შემოქმედება „გარდამავალ ხანად“ არის მიჩნეული, რადგან მისი წერის მანერა აღარ პასუხობს მანამდე გაბატონებულ რეალისტური წერის სტილს და ეს სიახლე ასახვის თავისებურებაში ვლინდება უმეტესად. გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავს თავის სტატიაში, რომ მისი შემოქმედება ობიექტივისტურია და აგრეთვე სცილდება ნატურალიზმსაც. *„თუ გინდ ნატურალიზმიც იყოს. ნატურალიზმი არაა მაინცა და მაინც ხელწასაკრავი. (...) მაგრამ დავით კლდიაშვილის ნატურალიზმი ობიექტივიზმია*

უფრო. სუბიექტი (ავტორი) მის ნაწერში თითქოს არ ჩანს. ობიექტი (თხრობილი) თავისთავად მეტყველებს.“[რობაქიძე;102]

ჩვენ ვიზიარებთ ამ მოსაზრებას, რადგან დავით კლდიაშვილის შემოქმედება ვერ ჩაითვლება ნატურალიზმად, მისი ასახვის თავისებურება დიფერენცირდება წმინდა ნატურალიზმიდან და რჩება მხოლოდ ობიექტური ასახვის მეთოდი. ამ მოსაზრებას ავითარებს უფრო მოგვიანებით ბეჟან ბარდაველიძე, რომელიც ვრცელ გამოკვლევას უძღვნის დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას: „ქართულ მწერლობაში დავით კლდიაშვილმა დაამკვიდრა ე. წ. ასახვის ობიექტივისტური სტილი; მან მინიმუმამდე შეამცირა წინარე ისტორიები, პერსონაჟთა პირდაპირი პორტრეტული დახასიათებანი, უარყო ყოფისა და პეიზაჟის ვრცელი აღწერილობანი. (...) მხატვრული შემოქმედება აღბეჭდილია ტრაგიკულ-დრამატულის და კომიკურ-იუმორისტულის იმ ესთეტიკური იერსახით, რომელსაც ტრადიციის მიხედვით „ცრემლნარევ სიცილს“ ან „სიცილნარევ ცრემლს“ უწოდებენ. (...) დ. კლდიაშვილის მხატვრული შემოქმედების ძირითადი ნაწილი უნდა იწოდებოდეს „გარდამავალ ხანად“ [ბარდაველიძე;1986:245]

არა მხოლოდ ასახვის ობიექტივისტური სტილით გამოირჩევა იგი, არამედ როგორც რეცეფციული ესთეტიკის ფუძემდებლები უწოდებენ, უამრავი განუსაზღვრელი ადგილით, რომლის კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია ხდება კითხვის პროცესში. „განუსაზღვრელი ადგილების რაოდენობა ტექსტში მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული უანრზე და წერის სტილზე (მანერაზე). ნატურალისტური წერის მანერის მომხრენი ცდილობდნენ, რაც შეიძლება ნაკლები განუსაზღვრელი ადგილი დაეტოვებინათ ტექსტში (...) ეკონათ, რომ ამის შედეგად მკითხველზე ნაწარმოების ზემოქმედება უფრო მიზანმიმართული და ძლიერი იქნებოდა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ყველაზე მძაფრ აქტუალიზაციას იწვევს არა დასრულებული, ყოვლისმომცველი სურათი ან აღწერა, არამედ - სწორედ ფრაგმენტები ან სხვათაშორის, უცაბედად ნათქვამი სიტყვები“ [ლიტერატურის თეორია;173] აქედან ჩანს, რომ ავტორმა სწორად აულო ალლო მკითხველზე ესთეტიკური ზეგავლენის საშუალებებს

და გამორჩეული წერის მანერა შეიმუშავა. „ეს არის მოზაიკა, რაღაც ბიზანტიური ოსტატობა, რომ კენჭებიდან კოშკი აავო“. [ტიციან ტაბიძე; 220]

მოთხრობა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ არ არის აგებული ნატურალისტური ასახვის მანერით, სხვა მოთხრობების მსგავსად. ნაწარმოებში შემოდის სხვადასხვაგვარი დისკურსი და ყველას თანაბარი მნიშვნელობა აკისრია ტექსტში. „მოთხრობა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული ჰუმორის კლასიკური ნიმუშია. ეს ნაწარმოები თითქოს „უბრალოდაა“ შედგენილი. ნაცადი თვალი კი აქ რთულ კომპოზიციას ხედავს.(...)თემა თავისთავად პატარაა, მაგრამ განვითარებაში თანდათან იზრდება. ყოველი შემდეგ დართული მომენტი ულოდნელია. ეს ინვევს დინამიურ უცხოობას. ყოველი ახალი ელემენტი ნაწილია მთელის და ამავე დროს საკუთარი თემა.“ [რობაქიძე; 102]

აგრეთვე მწერლის ინდივიდუალურ სტილს ქმნის ისიც, რომ მის ნაწარმოებებში აღარ იკვეთება ანტაგონისტისა და პროტაგონისტის დაპირისპირება. „დავით კლდიაშვილის უაღრესად თვითმყოფი, ორიგინალური შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება ისიცაა, რომ მწვავე ცხოვრებისეული კონფლიქტებისა და წინააღმდეგობათა გამოსახატავად იგი არ მიჰყვება ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელებულ ხერხს დადებით და უარყოფით გმირთა ურთიერთ დაპირისპირებისა და შეჯახებისა. მისი მოთხრობების და პიესების გმირები, - თითქმის ყველანი ამა თუ იმ დასავლობი და სასაცილო უარყოფითი თვისებებით ხასიათდებიან. მაგრამ ყოველივე მათგანის ხასიათის და ეს მანკიერებანი წარმოშობილია და განპირობებული მათი გარემომცველი და სოციალური სინამდვილის ბუნებით, გაბატონებული საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი წყობილების უკუღმართობით.“ [უღენტე; 1962:6] აგრეთვე „სამანიშვილის დედინაცვალშიც“ ყოველი პერსონაჟი აღწერილია არა ცალსახად, არამედ თითოეულში არის დადებითი და უარყოფითი თვისებები.

რა არის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ტრაგიკული და რა კომიკური, ეს საკითხი სიღრმისეულ კვლევას საჭიროებს. ხოლო ცრემლნარევი სიცილის ესთეტიკასაც აქედან ედება საფუძველი. მხატვრული ზემოქმედების გასამძაფრებლად ორი სხვადასხვა ემოციური მუხტის მატარებელი უანრის გამთლიანებით მწერალი აღწევს მიზანს, გვებრალება გმირი, რომელიც ცდილობს თავი დააღწიოს ავისმომასწავლებელ ბედისწერას და გვეცინება იმ იდეათა სისუსტეზე, რომელისთვისაც პესონაჟი იბრძვის. „იგი სწორედ შეეცოდებოდა კაცს,თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“, - წერს ქართველი კლასიკოსი, დავით კლდიაშვილი თავის მოთხრობაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და ამ ფორმულით გამოხატავს მთელი ქართული მწერლობის მიმართებას იუმორის ხერხთან. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ამ მიმართების წარმატებული მხატვრული იმპლიკაციაა. სიუჟეტი თითქოს ბანალურია: გაღარიბებული აზნაური, რომელიც ძლივს ახერხებს საკუთარი ოჯახის რჩენას და გამოკვებას, თავზარდაცემულია ქვრივი მამის გადანყვეტილებით, შვირთოს ცოლი! მამა და შვილი ერთ სახლში, ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ და იყოფენ იმ მცირედს, რაც გააჩნიათ. (...)მემკვიდრეობის თემა ცხადია არ წარმოადგენს ქართული ლიტერატურული ნარატივის ორიგინალურ ფაბულას (...) განსხვავებას კი მწერლის მიზანდასახულობა, ოსტატობა და შემოქმედებითი შესაძლებლობები წარმოადგენს: სიუჟეტი ან ბანალურ დონეზე დარჩება, ანაც ძლიერ ფსიქოლოგიურ და ემოციურ მუხტს შეიძენს.“ [რატიანი; 2015: 168]

ტრაგიკულობის ნიშნები, რომლითაც ნაწარმოები უახლოვდება ანტიკური ტრაგედიებისთვის დამახასიათებელ მთავარ სიუჟეტურ ხაზს, არის სწორედ გმირის დაპირიპირება ბედისწერასთან. „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ მსჯელობისას ტრაგიკულისა და კომიკურის ცნებები გამოიყენება, ოღონდ ტრაგიკული გავებულია ყოველდღიურ-ყოფითი აზრით, „უბედურების“ მნიშვნელობით. სინამდვილეში დავით კლდიაშვილის მოთხრობა შეიცავს ტრაგიკულის, როგორც სპეციფიკური ესთეტიკური კატეგორიის ზოგიერთ მომენტს.(...) ბედისწერასთან ადამიანის შეჯახების მოტივი კი

ტრაგიკული მოტივი. მან ყველაზე სრული გამოვლინება პოვა ბერძნულ ტრაგედიაში, ხოლო განსაკუთრებული სიმკვეთრით ხორცი შეისხა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეში“. [ვასაძე; 2010: 113]

ნაწარმოების დასაწყისშივე იკვეთება პლატონ სამანიშვილის შიში, რომ მემკვიდრეობის მოცილე არ გამოუჩნდეს. მისი და მელანოს გამუდმებული მცდელობა, რომ დაქვრივებულ ბეკინას ხელახლა ცოლის შერთვა არ მოუხდეს, ამაო გამოდგა. აქედანვე იწყება პერსონაჟის უძლურება, წინ აღუდგეს ბედისწერის ძალას. რაც უფრო მეტად გაურბის პლატონი მოსალოდნელ უბედურებას, მით მეტად უახლოვდება და დგება ის გარდამტეხი მომენტი, ბედისწერის აღსრულებისა, მაგრამ ამ შემთხვევაში მოქმედება გმირის დალუპვით არ მთავრდება. იგი განწირულია მუდმივად ამ ტრაგედიაში იცხოვროს. ეს არის სწორედ ის, რომლის გამოც ამბობენ დავით კლდიაშვილზე, რომ მან ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ სიცოცხლე აქცია ტრაგედიად. „(...) პროტაგონისტი არ იღუპება და არაჩვეულებრივ ტანჯვასაც არ განიცდის, არც დიდი ფასეულობები და იდეალები იმსხვრევა - თითქოს მხოლოდ ჩვეულებრივი უბედურება რჩება, ანუ ტრაგედია ყოველდღიური ვაგებით. მაგრამ „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ფინალში არის რედუცირებული ნამდვილი ტრაგედიის ნატეხიც - იღუპება ადამიანის სული, მისი სინდისი“.

[ვასაძე; 2010: 115-116]

აქ უნდა გაიმიჯნოს იუმორისტული ხერხები, რომელსაც იყენებს მწერალი და თავად ნაწარმოების არსში განთენილი კომიკურობა. „ტრაგიკული მოტივი - ადამიანი ბედისწერის პირისპირ - ხორცშესხმულია მისთვის სრულიად შეუსაბამო, დამამდაბლებელ, ანეგდოტურ ფაბულაში. (...) ბედისწერასთან ადამიანის შეჯახების ტრაგედიული მოტივი ჩანასახშივე პროფანირებული და კომიზირებულია. (...) მოთხრობის კომიზმის სიღრმისეული საფუძველია ის, რომ მთავარი პერსონაჟის ცდები, გაეცეს ბედისწერას სწორედ ბედისწერის აღსრულება. კომიზმი აქვეითებს და მთლიანად ნთქავს ტრაგიკულ მომენტს. (...) „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ძველისძველი ტრაგიკული მოდელი

კომიკურად მდარე, სრულებით არაგმირულ და არაპათეტიკურ სინამდვილეში დამინდა. “[ვასაძე; 2010: 115]

ტრაგიზმი და კომიკურობა ვლინდება არამხოლოდ ნაწარმოების არსში, არამედ მასში აღწერილ სხვადასხვა გარემოებებშიც. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ამ მხრივ უაღრესად რთული ნაწარმოებია. აქ სხვადასხვაგვარი ტრაგიკული და კომიკური დისკურსების გადაკვეთით წარმოიქმნება ძლიერი ემოციურ-ფსიქოლოგიური ფონი. ჩვენ რამდენიმე გარემოებას შევხებით, როგორც მასში აღწერილი ტრაგიკულობისას, აგრეთვე კომიკურობისასაც.

ტრაგიკულია თავად გაუსაძლისი ცხოვრების პირობები, რომელიც ადამიანებს მხოლოდ ინსტიქტების დაკმაყოფილებაზე აფიქრებს, ისინი ველარ ახერხებენ მაღალი იდეალებისთვის ბრძოლას. „*დავით კლდიაშვილის ამ ნაწარმოებთა მოქმედი პირების ცხოვრებაში ადგილი აღარ რჩება ასე თუ ისე მაღალ იდეალებს, საზოგადოებრივი ცხოვრებით დაინტერესებას - ყოველი მისი გმირი თავისი ყოველდღიური ცხოვრების ვიწრო ნაჭუჭშია მოქცეული და უკვე აღარავითარ საზოგადოებრივ ძალას აღარ წარმოადგენს. და, საგულისხმოა, რომ ასეთი ადამიანები (თუ ოჯახები) ერთეულებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ მოსახლეობის გარკვეულ ფენას, რომლის სმენაც სავსებით დახშულია საზოგადოებრივი ხმისათვის.*“.[კვიციანიძე; 2003:396]

აბრაჰამ მასლოუმ ჩამოაყალიბა თეორია მოთხოვნილებათა იერარქიის შესახებ, რომლის მიხედვით ადამიანს ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების გარეშე არ შეუძლია უფრო მაღალი იდეალებისკენ სწრაფვა. მართალია, მასში წარმოდგენილი მოთხოვნილებათა თანმიმდევრობები ურყევი არ არის და ინდივიდუალური შესაძლებლობების მიხედვით შესაძლოა შეიცვალოს, მაგრამ ძალიან მკირედთ თუ ძალუძთ, იმ საბაზისო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების გარეშე დადგენ მაღალ საფეხურზე. როგორც კვლევები ადასტურებს, ასეთი ადამიანები მსოფლიოს

მოსახლეობის მხოლოდ ერთ პროცენტს შეადგენენ. მოთხრობის პერსონაჟებიც საარსებო მინიმუმის მოსაპოვებლად იბრძვიან და ვერ ახერხებენ ცხოვრებას, ისინი მხოლოდ არსებობენ.

ტრაგიკულია კაცობრიობის გარდაუვალი ბედისწერა, რომელიც დავით კლდიაშვილის მხატვრულ წინასწარმეტყველებად შეიძლება ჩაითვალოს. პლატონ სამანიშვილისა და ივანე გვერდევანიძის კომიკურ ელემენტებზე აგებული საუბრისას შემდეგ მოსაზრებას გვამცნობს ავტორი, რომელიც კრიტიკოსთა მხრიდან მიჩნეულია ინგლისელი ბერის, თომას მალთუსის პაროდიად:

„ - ცუდი დრო მოვიდა, ბატონო ერთობ ცუდი დრო!...ხალხიც მომრავლდა...ჩხუბით თუ გაინმინდება ცოტაზე მაინც ქვეყანა, თვარა...(...) [კლდიაშვილი;146]

-ი, დალოცვილი ღმერთიც თავის მონყალებას ჩვენზე ძველებური წესით გვიცხადებს: ხალხს ამრავლებს, ყოველ ოჯახს შვილებით ავსებს...მადლიანს თითო-ოროლა შვილი დეეკლო, ამათ მაგიერად სარჩო მოემატებია, ის არ აჯობებდა შენი ჭირიმე? ა?“ [კლდიაშვილი;148]

ბეჟან ბარდაველიძე სწორედ თომას მალთუსის თეორიასთან დაპირისპირებად მიიჩნევს პლატონისა და გვერდევანიძის საუბარს, რომელსაც შემდეგ სხვა კრიტიკოსებიც დაეთანხმებიან. „გზადავმა ეს „ბოროტების მთესავი“ ადვოკატი, „კაციჭამია“ გვერდევანიძე და აზნაური სამანიშვილი, ერთბაშად ინგლისელი ბერის, ავრეთვე აზნაურის, საქვეყნოდ ცნობილი მალთუსის, თანამოაზრენი აღმოჩნდებიან.(...) როგორც აღნიშნავენ მალთუსის მოძღვრების მიხედვით, თითქოს არსებობენ მოსახლეობის მარადიული, „ბუნებრივი“ კანონები, რომელიც მდგომარეობს იმაში, რომ მოსახლეობის ზრდა ადამიანთა არსებობის საშუალებათა ზრდას. მალთუსიანელები მშრომელთა სიღარიბეს კაპიტალისტური ექსპლოატაციით კი არ ხსნიდნენ, არამედ „აბსოლუტური“ „ჭარბმოსახლეობით“ და დედამიწაზე საკვების უკმარისობით. (...) ამიტომ მალთუსი

ამართლებდა ომებსა და ეპიდემიებს, როგორც მოსახლეობის შემცირების საშუალებას. [ბარდაველიძე;1986:180]

როგორც ჩანს, მკვლევართა მხრიდან არასწორადაა გაგებული თავად მალთუსის თეორია და დამოკიდებულებები. მალთუსის დაკვირვება მოსახლეობის განვითარებაზე და ამის შედეგად გამოტანილი დასკვნები იყო სწორი რეფლექსია. მცდარია აგრეთვე ისიც, რომ თითქოს მალთუსი ამართლებდა ომებსა და ეპიდემიებს. პირიქით, იგი ცდილობდა დაესახაჰუმანური გზები, რომლის საშუალებითაც ადამიანები თავიდან აიცილებდნენ ჭარბმოსახლეობას, რომელიც აღწერილია „სამანიშვილის დედინაცვალსა“ და სხვა მოთხრობებშიც, რაც განაპირობებს კიდევ მის ნაწარმოებებში აღწერილი ბავშვების მძიმე ყოფას. მრავალშვილიანი ოჯახების საარსებო მინიმუმი მათ მუდმივი შიმშილითა და გაუცხოებით ემუქრებოდა, ხოლო მალთუსი ომებსა და ეპიდემიებს ბუნებრივ რეაქციად თვლიდა. როდესაც მოსახლეობა იმდენად მრავლდება, რომ საარსებო რაციონი მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდება მათ რაოდენობას, ამ დროს ბუნებრივი თავდაცვის მექანიზმი ირთვება და შეუძლებელი ხდება ისეთი მტკივნეული პროცესების თავიდან არიდება, როგორცაა ომი და ეპიდემიები. ნაწარმოების ეს ნაწილი იყო მოსალოდნელი ბედისწერა, რომლისკენაც გარდაუვლად მიიწევდა კაცობრიობა. მწერლმა იგრძნო მოახლოებული ტრაგედია, დაინახა ის შავი ღრუბელი, რომელიც იწვა კაცობრიობის თავზე და დელგმისთვის ემზადებოდა. ძალიან მალე მარინეტი გამოაცხადებს ომს სამყაროს ჰიგიენად და იწყება ისტორიაში ყველაზე სისხლიანი საუკუნე: „9. ჩვენ გვსურს განვადიდოთ ომი - კაცობრიობის ერთადერთი ჰიგიენა - მილიტარიზმი, პატრიოტიზმი, ანარქისტთა დამანგრეველი უესტი, თავგანწირვის ღირსი მშვენიერი იდეები და ქალის მიმართ ზიზღი“. [მარინეტი]

როგორც თეორიული ლიტერატურის მიმოხილვისას ვნახეთ, სიცილი მრავალნაირი არსებობს და სიცილის სახეობა განსაზღვრავს ნაწარმოებში კომიკურ ინტრიგებსაც. „სამანიშვილის დედინაცვალში“ სევდიან სიცილს ექვემდებარება იუმორისტული ხერხებიც,

როელიც ორგემაგე ბუნებისაა, ერთდროულად წარმოშობს სიცილსაც და სევდასაც ადამიანთა უსუსურობაზე. კომიკურია პერსონაჟთა მხრიდან მძიმე სოციალურ-ეკონომიკური რეალობის დაფარვის გზები. ტრაგიკულისა და კომიკურის თანაარსებობა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში ზოგადად და აგრეთვე მოთხრობაში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ჩვენი აზრით გარკვეულ საფუძველს უნდა ჰპოვებდეს ხალხურ სიტყვიერებაში. *„ზეპირსიტყვიერების მრავალ სევდიან ლექსში არა მარტო ჩართულია მომღიმარე სტრიქონები, არამედ თვით სევდიან სტრიქონებიდანვე ჩქეფს იუმორისტიკულ-სატირული განწყობილება და ამნაირად ახლავს თან ტრაგედიის გადმოცემას კომიკური ტონი. ასეთი მრავალმხრივი მხატვრული ტენდენციები განსაკუთრებით არის დამახასიათებელი ხალხური პოეზიისათვის და ამ თავისებურებას, მართლაც, შეიძლება ხალხური სიტყვიერების „მრავალხმიანობა“ ან „მრავალტონიანობა“ ვუწოდოთ..“*[კიკნაძე; 2003: 130], რომლისთვისაც ტრაგიკულში კომიკურის დანახვას ჰქონდა თავისი მიზანი. ერთ-ერთი კი ალბათ იყო „ჭირსა შიგან გამაგრების“ ფუნქცია, რომელიც მძიმე რეალობას ნათელ ფერებში წარმოადგენდა. *„მოდო და იცინე ასეთი გაჭირვების შემდეგ! მაგრამ სხვა რა გამოსავალია? სიცილი ცოტად მაინც გააქარვებს კუჭის პრეტენზიებს“.*[რობაქიძე;99] — წერს გ. რობაქიძე დავით კლდიაშვილის იუმორის შესახებ.

დავით კლდიაშვილმა კომიკურის მისაღწევად გამოიყენა ძირითადად შეუსაბამობები, რომელიც ვლინდება ადამიანთა ქცევაში, მეტყველებაში და აზროვნებაშიც კი. *„უტყუარი კომიკური ეფექტის მისაღწევად დ. კლდიაშვილი რამდენიმე ურთიერთსაპირისპირო ვითარებას გადმოგვცემს. ასე, მაგალითად, მწერალი აღნიშნავს სილატაკის აშკარა ფაქტს, მაგრამ ამის გვერდით იგი ვვიხასიათებს ამ ფაქტის დაფარვის ნაირგვარ ცდას“.* [კიკნაძე; 2003:405]

ასეთ ვითარებაში იგრძნობა ცრემლნარევი სიცილის გემოც, რადგან ერთი მხრივ, თუ გვეცინება კომიკურ სიტუაციაში ჩავარდნილი ადამიანის აღწერისას, მეორე მხრივ — სევდა გვიპყრობს, თანავეგრძობთ ამ ადამიანებს, რომელთაც ღირსების გრძნობა გააჩნიათ და

აცნობიერებენ საკუთარ უსუსურობას არსებულ რეალობაში. საზოგადოებრივ აზრს ამ პერსონაჟებისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, ეს ხდება სწორედ ნაირგვარი ნიღბების მორგების მიზმი, რათა დაფარონ უპოვრობა და გასაჭირი. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მათთვის ეს ნიღბები ბუნებრივია...*უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს იყო მათი, აზნაურთა არსებობის და თვითღამკვიდრების ფორმა და არა მსახიობის ნიღაბი. (...) არც ძველად და არც გვიან, დავით კლდიაშვილის ეპოქაში, აზნაურები არავის არ ჰბაძვენ; ისინი კი არ თამაშობენ, არამედ ასეთი იყო მათი ცხოვრების წესი, მათი ფსიქიკა და ხასიათი. საერთოდ ქართველი კაცისათვის დამახასიათებელია ერთგვარი არტისტიზმი - სწრაფვა ამალღებულობისაკენ, ზეიმურობისაკენ. (...) როგორც გ. ასათიანი შენიშნავს, „ყოველივე ეს („მოსასხამიც“, „პირობითობაც“, „ნიღბებიც“,) მას თვით ცხოვრების სუბსტანციურ თვისებად წარმოუდგენია“.*[ბარდაველიძე;1988:66]და თუ ნიღბის ეფექტი შეუძენიათ მის ნაწარმოებში, მხოლოდ იმიტომ, რომ დრო გამოიცვალა და ფორმა ვეღარ გამოხატავდა შინაარსს. ის სახე, რომელსაც პერსონაჟები ირგებენ, უკვე მოკლებულია რეალობას და ტყუილი აქცევს ნიღბად. ამიტომაც ვიცინით, როდესაც შეუსაბამობაში ჩავარდნილთ ვხედავთ. ასეთ გარემოებაში აღმოჩნდება პლატონიც, როდესაც გაძვალტყავებულ ცხენს ითხოვებს, რადგან ფეხით სიარული შელახავდა მის თავმოყვარეობას, მაგრამ ეს ცხენი კიდევ უფრო კომიკურ სიტუაციაში აყენებს მას:

„დაამაგრა მოსართავი ჩხინკით პლატონმა, დაიხურა ქუდი, გადაივლო ბეჭებზე ყაბალახი, მოხსნა თავისი თეძოვებ გამობუსკნული რაში და თითქმის წაათრია უგულოდ მიმყოლი ცხენი ჭიშკრისკენ. (...)

-ე ბედაური ვის გამოართვა, მელანო ჩემო? - მიმართა ბეკინამ ჭიშკრიდან უკან გამობრუნებულ რძალს.

- პაველია ლომიაშვილს, ბატონო!

- არ დოუვარდეს გზაში, შე ქალო! - გაიცინა მოხუცებულმა.

- სხვის შესახედავად წეიყვანა, ბატონო...სასირცხვილ - სანამუსოდ, თვარა სხვებრ რას არგია! “[კლდიაშვილი144]

„კომედიის ზეგავლენა ყოველთვის სიცილია, ხშირად ცრემლნარევი სიცილი, როგორც ამას აკაკი აღნიშნავს. „მაყურებელი დასცინის მოქმედი პირის სასაცილო მდგომარეობას, რომელშიაც თავისი არარაობით თვითონ გაიბა თავი. ამ სიცილს ხანდახან შებრალების გრძნობაც ემატება, თუ კომედიის გმირი ბედისაგან იტანჯება.“ [მარინე გერმისაშვილი;215]

ტიციან ტაბიძე მიიჩნევს რომ დავით კლდიაშვილი იყენებს იმგვარ იუმორს, რომელიც გამოყენებულია „კალმასობაში“, „რომელიც არის საუკუნის ფეოდალური საქართველოს ეპოპეა და რომელიც დანერგილია რაბლეს შესადარი ჰიუმორით“. [ტიციან ტაბიძე;218] განსაკუთრებით კი პარალელს ავლებს „სამანიშვილის დედინაცვალსა“ და „კალმასობაში“ აღწერილ სიუჟეტზე, რომელშიც პერსონაჟები გამოდიან სახლიდან და მოგზაურობენ სოფლიდან სოფელში, „კალმასობაში“ ასეთ პერსონაჟად წარმოუდგენია ბერი იოანე ხელაშვილი და „სამანიშვილის დედინაცვალში“ — პლატონი. „ეს კარდაკარ მოგზაურობა ახირებული აზნაურისა დედინაცვლის ძიებაში ავტორს გამოყენებული აქვს იმ მიზნით, რომ ერთად შეაჯგუფოს წვრილი აზნაურები და გადმოგვცეს მათი ყოფა-ცხოვრება.“ [ტიციან ტაბიძე;219]

სადედინაცვლოს ძებნაში მართლაც სხვადასხვა სასაცილო თავგადასავალი გადახდება პლატონს, უმთავრესი კომიკური ხაზი კი მის სიძეს, კირილე მიმინაშვილს უკავშირდება, რომელიც თავისთავად ორიენტირებულია, ყველაფერში დაინახოს დადებითი და გულიანად იცინოს. საოცარი მოსწრებული, ენამახვილური იუმორით იგი პირქუში პლატონის გამხიარულებასაც კი ახერხებს: „- ხა, ხა, ხა! - გადაიხარხარა კირილემ - განა დედებრების ამბების შესატყობად დავდივარ კაცო?! (...) უშვილო დედებრები ღმერთსაც მოძულეებული ჰყავს, მე მათ რას დავეძებ!...“ [კლდიაშვილი;2013:156]

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ სევდიანმა სიცილმა შეასრულა თავისი ფუნქცია და არსებული მძიმე რეალობის აღწერისას კომიკური ელემენტების გამოყენებით მეტად ძლიერი მხატვრული ზემოქმედების ნაწარმოებად მოგვევლინა. „ტრაგიკული გამოიხატა კომიკურით, მაგრამ ისე, რომ არ დარღვეულა წონასწორობის პრინციპი. სწორედ ამ წონასწორობამ განაპირობა მხატვრული გამარჯვება“.[ჯოხაძე;2012: 19]

3. კარნავალური სიცილი პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“

პოლიკარპე კაკაბაძის სამწერლობო მოღვაწეობა ტრაგედიებით იწყება, ხოლო მისი პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ პირველი კომედიაა, რომელიც სათავეს უდებს შემდეგში მის სატირულ-იუმორისტული ნაწარმოებების ციკლს. უანრული ცვლილება მწერლის შემოქმედებაში დაკავშირებულია ისტორიულ გარემო პირობებთან და სიცილი მისთვის გახდა შინაგანი თავისუფლების შენარჩუნების საშუალება ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში. მის ნაწარმოებებში საუკეთესოდ წარმოჩნდა სიცილის უსაზღვრო ძალა და გავლენა, რომელიც მისაღებს ხდიდა მმართველი ხელისუფლებისთვის იდეოლოგიურ

წინააღმდეგობაში მყოფ მხატვრულ ტექსტებს. „ჩაიკეტა საზღვრები, დაეშვა რკინის ფარდა, რომელმაც იარსება 90-იან წლებამდე, საბჭოთა კავშირის დაშლამდე. (...) საშინელი წნეხის ქვეშ აღმოჩნდა ლიტერატურა. იწყება ხელისუფლების დიქტატით წერა. ისახება სოცრეალიზმი, რომლის მთავარი პრინციპი იყო უკუღმა ჩვენება სიმართლის, სიცრუის დაღაღება და მლიქვნელობა ხელისუფლებისადმი. (...)1928 წელს იწერება საქართველოში ყველაზე მამხილებელი ნაწარმოები არსებული სინამდვილისა, „ყვარყვარე თუთაბერი“ და ამით იწყება პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებაში ახალი, მეორე პერიოდი, კომედიების ხანა, შეუპოვარი, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლით რომ აღინიშნა.“[ტოტალიტარიზმი;443-444]

აღსანიშნავია ისიც, რომ სატირა და იუმორი, ერთი მხრივ თუ ჩადგა კომუნისტური იდეოლოგიის სამსახურში, მეორე მხრივ მის წინააღმდეგ ბრძოლის ყველაზე წარმატებულ საშუალებად ჩამოყალიბდა. „კომიკურის აღმოჩენა დრამაში და დრამატული სიტუაციის იუმორით შენიღბვა, რაც ახასიათებდა ქართულ მწერლობას და რასაც დავით კლდიაშვილმა მხატვრული ასახვის მეთოდის სახე შესძინა, განსაკუთრებით გააქტიურდა XX საუკუნის 20-30-იან წლებიდან, როდესაც საქართველო საბჭოთა ტერორმა მოიცვა. იუმორი დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ იარაღად იქცა და საფუძვლად დაედო ისეთი სპეციფიკური ლიტერატურული უხარების ფორმირებასა და დამკვიდრებას, როგორებიცაა საბჭოთა სატირული დრამა, სატირული რომანი, იუმორისტული მოთხრობა, ნოველა, ფელეტონი“.
[რატიანი; 2015: 164]

უტოპიური მოდელის რეალიზების ხანაში და ტოტალიტარული „კარნავალიზაციის“ (ფსევდიკარნავალიზაციის) დაწყებიდან ძალიან მალე მწერალი ხვდება, რომ მისი როგორც შემოქმედის გადარჩენა მხოლოდ სიცილის ორგემაზე ბუნებას შეუძლია. ის თავისი სარკასტული სიცილით, რომელიც ვლინდება „ყვარყვარე თუთაბერში“, გამოხსნის და სააშკარაობზე გამოაქვს ის უარყოფითი მხარეები, რომელიც ახასიათებდა

ტოტალიტარიზმის ეპოქას და ამის ფონზე აღწევს მუდმივ სულიერ განახლებასა და განვითარებას.

„ათას ცხრაას ოცდაშვიდი წელი...კოლექტივიზაციის წელი...პირქუში და მკაცრი საუკუნე მეფობდა ადამიანთა სულებზე.

-როცა მივხვდი, რომ გამოსავალი არსაიდან იყო, და ეს იყო რეალობა, რომელსაც ვეღარსად წაუხვალ, საშინელმა სულიერმა კრიზისმა შემიპყრო, როცა ან უნდა მოვმკვდარიყავი, ანდა შინაგანი დიდი ბრძოლით დამედლია რეალობა. (...) ოცდაშვიდწლამდე კიდევ რაღაცის იმედი მქონდა, არ ვფიქრობდი, რომ ყველაფერი ასე ჩაიკეტებოდა. უცებ მივხვდი, რომ რკინის კედლის მიღმა აღმოვჩნდი, საშინელმა მღელვარებამ შემიპყრო, რომელიც მანამდე არასდროს განმიცვიდაო.“*[ტოტალიტარიზმი;443]*

ნაწარმოები დაინერა 1928-1929 წლებში, როდესაც საბოლოოდ წარმოაჩინა თავისი რეალური სახე უტოპიური სახელმწიფოს შენებითა და თანასწორობის იდეით დაწყებულმა ტოტალიტარულმა რეჟიმმა. ყურადღებას იქცევს ნაწარმოებში აღწერილი დრო და სივრცე, რადგან ასახულია არა პროლეტარიატის აღმავლობის ხანა, არამედ ის კატაკლიზმები, რომლის მეშვეობითაც მოვიდნენ ბოლშევიკები სათავეში; დაწყებული რევოლუციონერების პროპაგანდით, დამთავრებული მათი ბრძოლითა და გამარჯვებით; ხოლო სხვანაირი დამოკიდებულებით ხსნის ამას კომუნისტური იდეოლოგიით განმსჭვალული კრიტიკა: *„პიესაში მოქმედების განვითარების ქრონოლოგიური ჩარჩო მოიცავს პერიოდს, პირველი მსოფლიო ომის უკანასკნელი ეტაპიდან (1916-1917 წ.წ.), ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ რამდენიმე დღის ჩათვლით. დრამატურგის ჩანაფიქრის მიხედვით „ესაა ნაცარქექიული დრო, ანუ ისეთი დრო, ვითარება და გარემოება, როცა ყვარყვარესნაირებმა შეიძლება გმირის როლი მოიგონ.“**[ე. თავბერიძე; 154]*

მწერალი ნაწარმოებში ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის ცხოვრების იმ მხარეზე, რომელსაც შეეხო დიქტატორული რეჟიმი, ეს იყო რელიგია, ადამიანებში ინდივიდუალიზმის მოსპობა და საერთო კოლექტიური აზროვნების მოდელის ჩამოყალიბება თუ სხვა. „ყვარყვარე თუთაბერში“ შემოდის არა მხოლოდ პოლიტიკური დისკურსები, არამედ აქ ვხვდებით სხვადასხვა სოციალური კლასის წარმომადგენლის სახეს, რომელიც ღრმა ფსიქოლოგიურ ჭრილშია გააზრებული. „თითქოს ძნელი იყო ეპოქალურ მოვლენებზე სიცილით თვალის გასწორება. პ. კაკაბაძის დიდმა ტალანტმა გაუძლო ამ სიმართლეს. ყვარყვარეობა ტარტიუფობის და ქამელეონობის გვერდით დადგა, თავისი მახინჯი სახე გამოაჩინა. პ. კაკაბაძისათვის არ არსებობს მხოლოდ ცენტრალური გმირი. ყოველი პერსონაჟი მეორე თუ მესამე პლანისა შტრიხების საოცარი სიზუსტის წყალობით არ იკარგება მხედველობის არეიდან.“ [ვ. ხუბაშვილი; 140]

ჩვენი კვლევის მიზანია იმის ჩვენება, თუ როგორია სიცილი „ყვარყვარე თუთაბერში“, რას ემსახურება ის და რა მხატვრული საშუალებებითაა წარმოედგენილი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სიცილი მხატვრულ ტექსტებში უმეტესად იცვლება ეპოქათა მსოფლალქმისა და მწერლის ინდივიდუალური გააზრების შედეგად. პოლიკარპე კაკაბაძის სიცილი კი არის გარემო პირობების შედეგად ავონიამდე მისული ადამიანის თვითგადარჩენის საშუალება, რომლის მეშვეობითაც ხდება გათავისუფლება და განახლება. ეს არის ერთი მხრივ სარკასტული სიცილი, რომელიც გმობს ადამიანთა დამონებას აბსურდული პირობებით მოსული ტოტალიტარული რეჟიმის მხრიდან, „ტოტალიტარიზმი, ავტორიტარიზმისაგან განსხვავებით, არ სჭერდება მხოლოდ უპირობო პოლიტიკურ ბატონობას. მას ჩვენი სულების ფლობაც სურს და ამ ტყვეობას სწორედ იმ იდეებზე აგებს, რომლებიც, ერთი შეხედვით, ჩვენი, როგორც ადამიანების, მშვენებაა: თავისუფლება, თანასწორობა, ჰუმანიზმი და სხვანი. ჩვენს ნებისმიერ თავყარაიან და ზერელე დამოკიდებულებას ამ იდეების მიმართ იგი ჩვენივე ტყვეობად გვიბრუნებს.“ [ტოტალიტარიზმი; 14]

მეორე მხრივ კი, ეს არის ამაყი სიცილი და გამოხატავს შინაგანი გამარჯვების, მარადიული განახლებისა და აღორძინებისკენ ადამიანის სულის სწრაფვას, რომელიც ვერ დაუმონებია ტოტალიტარულ დიქტატს. „სატირისა და იუმორის გამოყენება პოსტრევოლუციურ ლიტერატურაში მწიგნობრივი და ეთიკური ღირებულებების ძიებისა და აღმოჩენის მცდელობად შეიძლება შეფასდეს, ეკლიან გზად, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის ჯურღმულებიდან მოკლავს და გზას იკვლევს დაშინებული ადამიანების გულებისაკენ. ამის ნათელი მაგალითია პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა ყვარყვარე თუთაბერი.“ (1929 წ.)“ [რატიანი; 2015: 164]

პიესა უაღრესად გროტესკული ხასიათისაა, მოქმედი პირების დიალოგები უმეტეს შემთხვევაში აგებულია აბსურდზე და უკიდურეს გაზვიადებამდეც კი მიდის. სასაცილოა, რომ მათ მიღმა განფენილი კრიტიკა, ირონიული დამოკიდებულება და ცინიზმი უყურადღებოდ რჩება, რადგან ერთი შეხედვით მიიჩნევა უბრალო ხუმრობად. ეს არის ორგემაგე ბუნება, იუმორის, სიცილის საშუალებით მისაღები გახადოს ანტისაბჭოთა განწყობილება. „მწერლების იდეოლოგიური ზომბირება და, ტერორის გზით მათი ჩაყენება დიქტატურის სამსახურში, როდესაც შიში ერთგავირი ჰერმესის ფუნქციას ასრულებს იერარქიულ სახელმწიფო მანქანასა და ხელოვნებას შორის, ხოლო, შედეგად, იქმნება ჭეშმარიტ მხატვრულ ღირებულებას მოკლებული იდეოლოგიზებული მაკულატურა.“ [ტოტალიტარიზმი; 15] შიშის დაძლევის ერთ-ერთი საუკეთესო გზა, ტერორის ფონზე კი იუმორია, რადგან „(...) ძლიერთა ამა ქვეყნისა ყოველთვის ეშინიათ კლოუნების, რომელთა ფსიქიკაში სიხარული მეტია, ვიდრე შიში.“ [გ. გვახარია]

ყვარყვარე თუთაბერის პერსონაჟი იმდენად ძლიერია უარყოფითი თვისებებით, თითქოს გადაფარა თავის გვერდით გამოვლენილი სხვა უმსგავსობანი და ნაწარმოების მთელი არსი ყვარყვარეობის დაგმობით შემოფარგლა. თავად კომუნისტური მმართველობის პერიოდში კრიტიკოსები ყურადღებას ამახვილებდნენ ისევ და ისევ ყვარყვარე თუთაბერის უარყოფით მხარეებზე, მათ არც ქონდათ უფლება სხვა რამ დაენახათ ტექსტში,

ან რომც დაენახათ, ამაზე ხმამაღლა ესაუბრათ. „უპირველეს ყოვლისა ყვარყვარე თუთაბერი კომედიოვრათის მიერ მოაზრებულია, როგორც ნაცარქექია კაცი - შემთხვევათა წყალობით, გარკვეულ დროსა და ვითარებაში განდიდება, „გმირად“ ქცევა რომ შეუძლია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი თავის თავში ნაცარქექიობის მატარებელია და სწორედ ვითარების ხელახლა შეცვლისა და გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ, ისევ ნაცარქექიად იქცევა.(...)კომედიის პათოსია, ვაჟკაცის სახელის მატარებელ ყვარყვარე თუთაბერს, რევოლუციის მღვრიე დღეებში საკუთარ განდიდებაზე გადავდებულ თვითმარქვია კაცს, ფარდა ახადოს, ნამდვილი ბუნება გამოუჩინოს. ყვერყვარესათვის ყველაზე დიდი სასჯელი კი უნიღბოდ, „ნამდვილი სახით, ნაცარქექიას სახელით“ არსებობაა.“[ე. თაბერიძე;151]

პიესა რამდენიმე მიზეზის გამო შეიძლება ჩაითვალოს კარნავალიზებულ ლიტერატურად, ხოლო მასში გამოვლენილი სიცილი კარნავალურად. ეს არის რთული ურთიერთგადაკვეთა ამბისა, რომელიც ხდება პერსონაჟების აბსურდულ მსოფლალქმასა და დიალოგებთან. ნაწარმოებში ნაცარქექიას არქეტეპული სახე პაროდირებულია ყვარყვარე თუთაბერში. არქეტეპული სახე-ხასიათის გაცოცხლება-გათანამედროვეება კი კარნავალიზებული ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია.

მწერალმა ყვარყვარე თუთაბერში ნაცარქექიას არქეტეპული სახის გაცოცხლებით ხაზი გაუსვა აგრეთვე იმასაც, რომ ყოველ ეპოქაში არსებობს ადამიანი, რომელიც ამ თვისების მატარებელია, მხოლოდ შემდეგში განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე იგი ან თრგუნავს, ან არა ამ ყოველივეს, ეს კი დამოკიდებულია იმ გარემოზე, რომელშიც არსებობს. ეს არის ერთგვარი წრეზე ბრუნვა, რომელიც გამოხატავს იმას, რომ ყოველ ეპოქაში შეიძლება აღსდგეს ეს არქეტეპული სახე. „დღეს თითქმის ასწლიანი გადასახედიდან სავსებით ცხადია პიესის ავტორის მიზანი: ყვარყვარე იმ ამაზრზენი და მიუღებელი თვისებების სიმბიოზია, რომელიც არასოდეს წარმოიწმნება ნორმალურ საზოგადოებაში, არამედ მხოლოდ ისეთში, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა მოქცეული. ყვარყვარე გარემო

პირობების, ამ შემთხვევაში, საბჭოთა რეჟიმის უშუალო ნაყოფია, ტრაგედიაა, უბედურებაა, რომელსაც ვერასოდეს და ვერც ერთი დიქტატორული მმართველობა ვერ დააღწევს თავს, ხოლო ყვარყვარიზმი — ნონკომფორმისტების მიერ დასაძლევია ბარიერია. “[რატინი;166]

ეს ის საუკუნოვანი გამოცდილებაა, რომელიც ხალხის მეხსიერებაში დაღეჭილია, როგორც არქეტიპი: „ამაში მდგომარეობს ხელოვნების ზემოქმედების საიდუმლო, ზემოქმედებითი პროცესი, რამდენადაც მისთვის თვალის მიდევნება შეგვიძლია, არქეტიპის არააქნობიერ გამოცოცხლებაში და მერე მის გაშლასა და დასრულებულ ნაწარმოებად ფორმირებაში მდგომარეობს. პირველქმნილი ხატის ხორცის შესხმა გარკვეულწილად დღევანდელი ენაზე მისი თარგმნაა, რაც ასე ვთქვათ, საყოველთაოდ შესაძლებელს ხდის, ვიპოვოთ გზა ცხოვრების უღრმესი საწყისებისკენ, რომელიც უამისოდ დამარხული იქნებოდა.“ [ქრესტომათია;მე-3; 40]

ნაცარქექიას არამხოლოდ სახელით გავს თუთაბერი, არამედ ყველა თვისებით: სიზარმაცე, ბაქიაობა, ნაცრის ქექვა, რთულ სიტუაციაში გამოსავლის პოვნა ცბიერებით და იმის დასაკუთრებით, რაც არ ეკუთვნის, თუმცა დასაფიქრებელია ის გარემოებაც, თუ რატომ არის ნაცარქექია ასეთი ზარმაცი და თავს არიდებს ცხოვრების ორომეტრიალში ჩაბმას? მაგრამ მხოლოდ ნაცარქექიას არ უყვარს ნაცართან ჯდომა და ოცნება, აქვე ვხვდებით უფრო დახვეწილ ნაცარქექიას სახეს, რომელიც ისევ და ისევ არქეტიპულია, ეს არის ტიტე ნატუტარი, რომელიც შემდეგ ნაცარქექიასთან ერთად გვემავს უტოპიური სახელმწიფოს შენებას „ტიტე ნატუტარი: ო, რა საამურია, ზამთარში, შუა ცეცხლთან ნაცრის ქექვა და ფიქრები კაცობრიობაზე, ქვეყნის დასაბამსა და დასასრულზე, და ტირილი და ოცნება.“ [კაკაბაძე;1936;89]

ნაცარქექია, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის მონყვეტილია გარესამყაროს და მხოლოდ ნაცრის ქექვით ირთობს თავს, სავსეა იმ ალღოთი, რომელიც ეხმარება დაამარცხოს თავისზე

ძლიერი მონინაალმდევე. ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში ნაცარქექია ამარცხებს დევებს, ბოროტ ძალებს, რომელსაც მხოლოდ ჭკუით თუ დაამარცხებდა. დევებთან შებმაყ აღნიშნავს იმას, თუ როგორ აღვიძებს ნაცარქექიაში არასათანადო სოციალური გარემო იმ თვისებებს, რომლითაც გადის ფონს. ეს არის საზოგადოების მოდელი, სადაც სიკეთე შედარებითია და არჩევანის არარსებობა, დაუძლეველ მტერთან პირისპირ აღმოჩენა, უბიძგებს არასრულფასოვან ადამიანებს ცბიერებისკენ, ტყუილისკენ და დაუნდობლობისკენ. პოლიკარპე კაკაბაძის პერსონაჟი კი ებრძვის ბოროტების მანქანას-სახელისუფლებო მმართველობის ყველა ფორმას. ამ ფორმის დამარცხებისა და ხელში ჩაგდებისათვის კი იგივე ხერხებს იყენებს, რასაც ნაცარქექია. მისთვის არ არის ღირებული არც ერთი, მხოლოდ ინერტულად ემხრობა იმას, საიდანაც მეთ სარგებელს გამოეღის.

ჩვენ არ ვიზიარებთ მოსაზრებას, თითქოს მხოლოდ ნაცარქექიას ცალკეული კონტურები გამოიყენა ავტორმა ყვარყვარე თუთაბერის პერსონაჟის შექმნისას. *„ყვარყვარეს ხასიათში იგი მხოლოდ ნაცარქექიას ცალკეულ კონტურებს იღებს და ეს სახე სრულიად სხვა სოციალური ვითარების ცენტრში გადაჰყავს. ამით იგი თავის გმირს აცილებს იმ შარავანდედს, რომელიც მას ხალხურ ნაცარქექიაში გააჩნია. სიზარმაცისა და უქნარობისგან, მშიშრობისა და სულმოკლეობისგან მხოლოდ ბოროტება წარმოდგება. ამიტომ სასაცილო და საწყალი ყვარყვარე ჩვენს თვალწინ გაიზრდება სოციალურ სიმახინჯედდა იოლად მოპოვებული დიდების დასაცავად მას გარკვეული აქტიური იმპულსებიც უჩნდება.“*[*გ.ხუბაშვილი; 136*] ყვარყვარე თუთაბერის პერსონაჟი გაზრდილია და ეპოქის შესაბამისად იძენს ახალ უნარებს, მაგრამ აგრეთვე ზღაპრის გმირის ყველა თვისების მატარებელია. ეს გათანამედროვეება აქცევს სწორედ ნაწარმოებს კარნავალიზებულ ლიტერატურად. ახალი უნარია ალბათ საკუთარი ოჯახისგან გაუცხოება და შინაურების, ახლობლების არდანდობაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არანაკლებ გავს ნაცარქექიას თვისებებით პიესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟი ტიტე ნატუტარი. *„ყვარყვარე თუთაბერში ნაცარქექიას*

ხალხური ნიღბის საინტერესო ტრანსფორმაციაა მაზრის კომისარი-ტიტე ნატუტარი. პოლიკარპე კაკაბაძემ მეფისა თუ დროებითი მთავრობის მოხელეთაგან მხოლოდ იგი გამოარჩია და უბოძა სახელ-გვარი, რაც ისევ და ისევ გეპირსიტყვიერების პერსონაჟთან ნათესაობაზე მიგვანიშნებს. ტიტე-საბას მიხედვით -საპატიო, ხოლო „ტუტი-ესე არს ნაცრის წვენი კუპრისათვის, გინა გვარჯილის მინის წვენი საგვარჯილედ და მისთანანი. (თუმცა ტუტა საბასთან ხართუთას ნიშნავს, რამაც შესაძლოა თუთაბერის, როგორც გვარის ნატუტართან მსგავსებაც გვაფიქრებინოს).“[ე. თაბერძე;154]ამრიგად, პიესაში ორმაგად გაცოცხლებული ნაცარქექიას სახე, უფრო ამწვავებს იმ სოციალურ ფონს, რომლის წარმომადგენლებიც არიან ისინი. „იგი ზედროული, უდიდესი მნიშვნელობის ფენომენია და გულისხმობს ტოტალიტარიზმის პირმშო სახე-ნიღაბს — უსამართლობას, ვერაგობას, ბოროტებას, სიცრუეს, აღვირახსნილობას, რომელსაც თავად ვარემო და საზოგადოება შობს და ამწიფებს თავის წიაღში.“[ტოტალიტარიზმი;457]

ეს უალრესად არქეტიპული სახეები ნაწარმოებში ჰიპერბოლიზაციის საშუალებას იძლევა და მათი მეშვეობით იქმნება გროტესკი, რომელიც კარნავალიზაციის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელიცაა. გროტესკული გამოსახვა მხატვრულ ნარატივში დამოკიდებულია როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობებსა და ტენდენციებზე, აგრეთვე ეპოქალურ მსოფლშეგრძნებაზე. პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში გამოვლენილი გროტესკი ცალკე კვლევის საგანია, ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე მხარეს ავლნიშნავთ. „ყვარყვარე თუთაბერში“ გამოვლენილი გროტესკი უახლოვდება მის ძირითად არსს „გროტესკი — მათ შორის რომანტიკულიც — სრულიად სხვაგვარი სამყაროს, სხვა სამყაროსეული წესრიგის, ცხოვრების სხვა წყობის შესაძლებლობას ხსნის. მისი წყალობით ადამიანი არსებული სამყაროს მოჩვენებითი (ყალბი) ერთიანობის, უდავობის და სიმყარის მიღმა გადაყავს. ხალხური სიცილის კულტურის წიაღში შობილი გროტესკი, არსებითად, ყოველთვის (ამათუიმფორმით, ამა თუ იმ საშუალებით) დედამიწაზე სატურნისეული ოქროს ხანის დაბრუნებას, მისი და ბრუნების ცოცხალ შესაძლებლობას ათამაშებს. (...)არსებული

სამყარო უცბადუცხოდ იქცევა (თუ კი კაიზერის ტერმინს გამოვიყენებთ) სწორედ იმიტომ, რომ ჭეშმარიტადმ შობლიური სამყაროს, ოქროს საუკუნის სამყაროს, კარნავალური ჭეშმარიტების შესაძლებლობა იხსნება. ადამიანი საკუთარ თავს უბრუნდება. არსებული სამყარო ინგრევა, რომ კვლავ აღდგეს და განახლდეს. სამყარო, კვდომასთან ერთად ახალს წარმოშობს. გროტესკში ყოველგვარი არსებულის ფარდობითობა ყოველთვის მხიარულია და ის ყოველთვის ცვლილებასთან დაკავშირებული სიხარულითაა გაჯერებული, თუნდაც ეს მხიარულება და სიხარული მინიმუმამდე იყოს დაყვანილი (როგორც რომანტიზმში). “[ბახტინი]

პიესაში აღწერილ დროსა და სივრცეს გროტესკულად გარდაქმნის პერსონაჟთა მსოფლალქმა, რომელიც ვლინდება მათ დიალოგებში და საქციელში. ამის საშუალებით კი, როგორც უკვე ავლინებთ, მწერალი აღწევს მიზანს.

ყვარყვარე წარმოგვიდგება, როგორც მშიშარა, ბაქია და ფსიქოლოგიურად გაუნონასწორებელი ადამიანი. იუმორით გაჟღერებულია როგორც მისი დახასიათება, აგრეთვე მისი დიალოგები და მონოლოგები. „რუსეთ-ოსმალეთის ფრონტის ხაზთან, სოფლის წისქვილში, შუა ცეცხლთან ზის ყვარყვარე თუთაბერი, მეტსახელად ნაცარქექია და ქექავს ნაცარს.“ [კაკაბაძე; 1996; 7] ამ წუთიდან ჩანს, რომ საქმე გვაქვს ნაწარმოებთან, რომელიც ნახევრად ზღაპარია, იმდენად რეალურია ყვარყვარეს მსგავსება ნაცარქექიას პერსონაჟთან. არა მხოლოდ ნაცარქექიას პერსონაჟი აახლოვებს ნაწარმოებს ზღაპართან, არამედ სიუჟეტის განვითარებაც. ყვარყვარეს კერიიდან ავდება და ცხოვრების ასპარეზზე გაყვანა, თავგადასავლების შემდეგ კი ისევ კერიასთან დაბრუნება. თითქოს ჩვენს წინაშეა ლიტერატურული ზღაპარი, რომლის შინაარსიც რეალობიდან არის ამოგლეჯილი. აგრეთვე ეს მონაკვეთი უახოვდება კარნავალში ერთ-ერთ მთავარ რიტუალს გვირგვინით შემკობასა, შემდეგ კვლავ მოხსნას და დამდაბლებას. „სარჩულის და პირის მუდმივი გადანაცვლების ლოგიკა; ნიშანდობლივია პაროდის და ტრავესტიის, დამკრობის, პროფანაციის, კომიკური გვირგვინის დადგმის და გვირგვინის მოხსნის სხვადასხვა სახეობა.“ [ბახტინი]

რამ გამოიწვია კარნავალური მსოფლალქმის განახლება მის პიესაში, ეს არის მწერლის რეაქცია, რომელიც ხედავდა, თუ როგორ იგებოდა უტოპიურ მოტივზე სახელმწიფოს მოდელი და ჰპირდებოდა ხალხს საყოველთაო თანასწორობას, ხოლო თავისი არსებობით წარმოდგა როგორც ფსევდოკარნავალი, რადგან კარნავალი თავის თავში გულისხმობდა დროებითობას, ცხოვრებით თამაშს. „მაშასადამე, კარნავალის დროს, თვით ცხოვრება თამაშობს, ხოლო თამაშში დროებით ცხოვრებად გარდაიქმნება. ეს არის კარნავალის სპეციფიკური თავისებურება, მისი არსობის განსაკუთრებული ბუნება“.[ბახტინი]

ხოლო ფსევდოკარნავალი საპირიპირო კავშირშია კარნავალურ დროის აღქმასთან. „კარნავალის „დროებითობა“ „დროებითი იდილიის“ რელევანტური ცნებაა, იმ „დროებითი უფლებისა“ , რომლის მეშვეობითაც ცხოვრების ნორმირებული ჩარჩოებით შეზღუდული ადამიანი დროებით იმეცნებს საკუთარ თავს და იკმაყოფილებს თავისუფლების მარადიულ წყურვილს. ფსევდოკარნავალის „მუდმივობა“ კი, პირიქით, „ხელოვნური სტრუქტურის“ წისქვილზე ასხამდა წყალს. ფსევდოკარნავალი არც „მეორე ცხოვრებას“ ემნის და არც არსებული წესრიგის ხუნდებისაგან ათავისუფლებს ადამიანს. ის, როგორც გამყარებული რეალობისა და გაბატონებული იდეოლოგიის შენელებული მოდელი, განამტკიცებს თავსმოხვეული სიმართლის ანუ დიქტატურის მუდმივობას.“[რატიანი;2010:82]

თავად ნაწარმოები თავისი ალოგიკურობითა არღვევს ყოველგვარ იერარქიას, აქ მუდმივად იცვლება როლები, გამუდმებული აღმასვლა და კვლავ დამცრობაა პერსონაჟების. ხოლო მასში პაროდირებული უტოპიური სახელმწიფოს მოდელი ემსახურება ფსევდოკარნავალური წესრიგის უარყოფითი მხქრეების ჩვენებას. რადგან როგორც შემდეგ ვნახავთ უტოპიური სახელმწიფოს მთავარი მახასიათებელი, საყოველთაო და მუდმივი თანასწორობა მიიღწევა კვლავ დამონებით ამ გამყარებული წესრიგის მიერ.

საყოველთაო თანასწორობაზე დაფუძნებული სახელმწიფოს მშენებლობის იდეა გარკვეულწილად უახლოვდება სახალხო კარნავალებს, რადგან კარნავალი აგებულია უტოპიურ მოტივზე. ეს სიახლოვე პირობითია, რადგან კარნავალს უპირველესად ახასიათებს დროებითობა. დროებითობაც მიუთითებს იმაზე, რომ ხალხურ სიბრძნეში კარგად არის გააზრებული უტოპიური მოდელისა და საყოველთაო თანასწორობის მიუღწევლობა უდიდესი მსხვერპლის გარეშე. „კარნავალური დღესასწაულები დროებით ათავისუფლებს გაბატონებული ჯეშმარიტებისგან და დამყარებული წესრიგისგან. ის აუქმებს ყველა იერარქიულ ხარისხს, პრივილეგიას, ნორმებს და კანონებს. კარნავალი არის ნამდვილი დროის დღესასწაული, განახლებისა და აღორძინების. იგი მტრულ დამოკიდებულებაშია ყველაფერთან, რაც არის უკვდავყოფილი და დასრულებული.“ [ბახტინი]

ბახტინი კარნავალიზებულ ლიტერატურას უწოდება იმ ნაწარმოებებს, რომლებმაც კარნავალური ფოლკლორის გავლენა განიცადა, პირველ რიგში კი სერიოზულ-სასაცილო მწერლობას. კარნავალიზებულ ლიტერატურას ახასიათებს სამი ძირითადი თვისება: „მათ საგანს, რაც უფრო საგულისხმოა, სინამდვილის გაგების, შეფასებისა და გაფორმების ამოსავალ ნერტილს მწვავე და ხშირად აშკარად საჭირობოროტო საკითხებთან დაკავშირებული თანამედროვეობა წარმოადგენს. მითოლოგიური გმირები და წარსულის ისტორიული პირნი მიზანდასახულად და ხაზგასმულად გათანამედროვეებულები არიან და დაუსრულებელ თანამედროვეობასთან ფამილარული ურთიერთობის ზონაში მოქმედებენ და მეტყველებენ. (...)არ ემყარებიან თქმულებას (...) ისინი შეგნებულად ეფუძნებიან გამოცდილებასა და თავისუფალ გამონავონს. (...) ყველა ამ უანრის თავისებურება მრავალსტილიანობა და მრავალხმიანობაა. (...) ზოგიერთ მათგანში გვხვდება პროზაული და პოეტური მეტყველების შეთავსება, დიალექტებისა და სხვადასხვა უარგონების გამოყენება, თავს იჩენს სხვადასხვაგვარი ავტორის ნილაბი.“ [ქრესტომათია;240-241]

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა პასუხობს კარნავალიზებული ლიტერატურის ზემოთდასახელებულ მახასიათებლებს. ნაწარმოები მთლიანად კი არის ავტორის ნიღაბი, რომელიც მიღმაც იმალება სწრაფვა თავისუფლებისკენ. ამასთან ერთად, შეიცავს საბჭოთა ფსევდოკარნავალის კრიტიკას იმ თვალსაზრისით, რომ წარმოგვიდგენს კარნავალის დროებითობას, მხოლოდ გვიტოვებს პერსონაჟებს, წარმოსახვითი ნიღბით, რომლებიც პიესის მიხედვით, აგრძელებენ უტოპიური სახელმწიფოს შენებას.

ნაწარმოების პერსონაჟები საჭიროებისამებრ ირგებენ წარმოსახვით ნიღბებს. თითქმის ყველა პერსონაჟი თანასწორია და ამ თანასწორობას ქმნის ამორალურობა, ანტიგმირობა. აქ გადის სწორედ საზღვარი კარნავალიზაციასა და ფსევდოკარნავალიზაციას შორის. ნაწარმოები, როგორც კარნავალური ლიტერატურა თავისი მახასიათებლებით და მასში გადმოცემული რეალობა ფსევდოკარნავალური თვისებებით.

ავტორის მხრიდან ადამიანთა გულუბრყვილობით აღშფოთება და მათი სარკასტული დაცინვა ჩანს ყვარყვარე თუთაბერის შემდეგ სიტყვებში: *„ხალხი თავის მტერია, თუ არ მომწყესე უჭკუო საქონელივით ხრამში გადავარდება...თუ შნო გაქვს, ჯობს თვითონ მოვცემს, ოღონდ ძალიან ჭკვიანად უნდა დაარტყა“.* [კაკაბაძე; 1936; 98]

„ნაცარქექია: (...) რა გლახაა ხალხის სიბნელე, რამდენიც არ უნდა უჩაჩქუნო თავში, ვერაფერს ვერ შეაგნებინებ.“[კაკაბაძე; 1936: 95] ამავე აზრზეა ტიტე ნატუტარიც და ეს ორმაგი დაგმობა სარკასტული სიცილისა და კომიკურობის საშუალებით ემსახურება ადამიანთა გამოფხიზლებასა და გათავისუფლებას. *„ტიტე: განა მე არ შევეცადე გამომეყენებინა ჩემი ცოდნა...მავრამ არ მოხერხდა, ხალხი არ გამომადგა. ეჰ, წინათ სიტყვა ხალხი ჩემთვის წმინდათა-წმინდა იყო, ახლა კი, ვფიქრობ, როგორც პოეტების დახატული ქალი არ იპოვება ბუნებაში, ისე არ იპოვება ხალხი იმ სახით, როგორც ჩვენი პოლიტიკური მოღვაწეები გვასწავლიდნენ...(...)იმდენი ვუქადავე, რომ ტვინი ამიღულდა, რომ ეს ათასთავიანი დევი მაინც გაბოლშევიკდა.(...)“*[კაკაბაძე;1936;72]

ეს ფრაზები ტექსტში ემსახურება ძველის დაგმობას და საყოველთაო სახალხო განახლებას. „

ყვარყვარეს ბაქიაობა სცილდება რეალობას და მეტისმეტ გაზვიადებაში გადადის, ამ ჰიპერბოლიზაციას კი ორგემაგე ბუნება აქვს ტექსტში, ერთი მხრივ, იწვევს სიცილს, როგორც შეუსაბამობა ყვარყვარეს საუბარსა და რეალურ შესაძლებლობებს შორის:

„ნაცარქექია: რას ამბობ?! ტყუილა გული არ დამიშინო, თორემ... ამ წისქვილს სულ რიარად წავიღებ.

მენისქვილე: მოერევი?

ნაცარქექია: რას ვერა, - გინდა ახლავე შიგ გამოკჭეჭკო?!“ [კაკაბაძე; 1936: 10]

„ნაცარქექია: მე იმნაირი ხასიათისა ვარ, კაცი თუ არ მოვკალი, ავად ვხდები.“ [კაკაბაძე; 1936: 19]

მეორე მხრივ დამაფიქრებელია, რადგან ამ სასაცილოს ნილაბქვემ ყვარყვარე ბევრჯერ ამხელს ანტისაბჭოთა გზავნილებს. მისი ეს არასერიოზულად წამოსროლილი ფრაზები კი გამოხატავდა სწორედ იმ მძიმე რეალობას, რომელშიც ადამიანები ფიზიკურად და სულიერად ნადგურდებოდნენ. ნაცარქექია აბსურდული მსჯელობით, რომელიც კვლავ სიცილს იწვევს, გამოხატავს კომუნისტების მიერ რელიგიის დაგმობას: *„ნაცარქექია: კაპიტალისტი -ფულია, იცი რა არის სოციალისტი?(...)სოციალისტი ამბობს, რომ საიქიოს ვერ ნახავო. რატომ! შენ იცი, ღმერთი რომ არ არის? ა?“*

დასცინის კომუნისტების ნაქადაგარ თანასწორობას: *„ნაცარქექია: (...)მე სოციალისტები უფრო მიყვარს, ისინი რომ ქადაგობენ სწორედ ჩემი საქმეა. რომელ სახლშიც გინდა, შედი და მოირთხე მაგრად ფეხი, ჭამა-სმა სულ მუქთი იქნება. მე რომ მკითხონ, სოციალისტების სურათებს ეკლესიებში დაგვიდებდი, სულ წმინდანებივით წვალობენ ხალხისათვის, მეც ხალხისათვის ვწვალობ ამ ქვეყანაზე და ჩემი არ იყოს შენც სოციალისტი ხარ?“ [კაკაბაძე; 1946; 28]* ამ შემთხვევაში სარკასტულ და გამანადგურებელ სიცილს აღძრავს ის გარემოება, რომ თითქოს თუთაბერი ვერ ხვდება რა არის მართალი და

გულუბრყვილოდ ენდობა სოციალისტების ნაქადაგარს, დიალოგი კი აგებულია იმგვარ სიტყვათა თამაშზე, რომლის მიღმაც ისევ და ისევ ჩანს მწერლის აღშფოთება სოციალისტების მიერ ნაქადაგარ აბსურდზე.

ყვარყვარეს ალოგიკური და ვითომ შემთხვევით და გაუაზრებლად წამოსროლილი ფრაზები აგრეთვე გამოხატავს იმ დამოკიდებულებასაც, როგორი მიდგომითაც ეკიდებოდნენ ადამიანებს ტოტალიტარული რეჟიმის მესვეურები:

„1-ლი რაზმელი: ვინც სუსტი გულისაა, იმ სარდაფში მოკვდება.

„ნაცარქექია: სუსტი გულის პატრონი პროლეტარიატს რად უნდა?! მეტ ტვირთად დაანგება. ახლა ეს მითხარი ვინდა პროლეტარიატი რომ შეაწუხებ?“[კაკაბაძე;1946;98]

ორჯერ აღნიშნავს ცხოვრების ამაოებას და ამ ამაოების ფონზე ქართველი ხალხისთვის ერთადერთ გამოსავლად სიამტკბილად საუბარს და ურთიერთობას ხედავს:

„ნაცარქექია: (...)ეჰ, ადამიანის ბოლო უბედურია, სიკვდილი რომ გამახსენდება, სულ ჭინჭარივით გამბურძგლავს ტანში, ერთი ეს მითხარი, რაა კაცის სიცოცხლე?!.

მენისქვილე: არაფერი არაა, ჭირის დღეზეა კაცი გაცენილი.

ნაცარქექია: ჰო და, აბა, სიამტკბილად მოუუქციოთ ერთმანეთს ღრანჭი, მეტი რაა ქართველი კაცის ცხოვრება?“[კაკაბაძე;1936:11]

„ნაცარქექია: (...) ეჰ, სულ ტყუილა ბზუილა არის ეს ცხოვრება. ბოლო ყველასათვის დაკარგულია.“[კაკაბაძე;1946;107]

თუთაბერი ზოგჯერ შეიძლება მართალიც იყოს, როდესაც ტყუილად ადანაშაულებენ რევოლუციონერობაში და გამომძიებელს ეხვეწება, არ დამლუპო, სხვისი ცოდო არ წამცხოო, ჩვენ ვხედავთ ადამიანს, რომელიც მართალია და რომლისაც არავის ესმის:

„ნაცარქექია: მაშ, არაფერს დამიჯერებ?! (ძრწოლით) მახრჩობ მართალ კაცს?

გამომძიებელი: როგორ გეკადრებათ, - კაცს ჩამოვახრჩობ? ადამიანი ხომ ბუნების გვირგვინია.

ნაცარქექია: მერე მე კატად მთელი?!!![კაკაბაძე;50] მასობრივი მკვლელობების ფონზე, რომელსაც აწარმოებდა ხელისუფლება, სიტყვები: „ადამიანი ხომ ბუნების გვირგვინია“ ისმის, როგორც ყველა იმ განწირული ადამიანის კვილი, რომელიც იმსხვერპლა რეპრესიებმა.

ეს სიტყვები კი, გარდა იმისა, რომ ავტორმა ააგო კომიკური ელემენტების გამოყენებით, მეორე მხრივ — დაუჭერებელია თავად ყვარყვარესგან წარმოთქმული. და რადგანაც უჭკოდ შერაცხული ნაცარქექია ამბობს ამ ყოველივეს, თანაც ასეთი სასაცილო ფორმით, ყურადღების მიღმა რჩება კომუნისტების ცენზურას. „ახალგაზრდა საბჭოთა ცენზურა უკიდურესად დააბნია პიესის იუმორისტულმა ხასიათმა: სცენები გაჟღენთილია კომიკური სიტუაციებით, დიალოგები-აბსურდული, დაუჭერებელი „ლოგიკით“, პერსონაჟები კარიკატურული და ხშირად ჰიპერბოლიზებულია. პიესა, ერთი მხრივ, პოლიტიკურად უმნიშვარი, „ახალი დროებისთვის“ მენტალურად მოუმზადებელი, ბრიყვი, მლიქვნელი და მისთანების გაშარუებას წარმოადგენდა, რაც სავსებით მისაღები იყო საბჭოთა კრიტიკისთვის, ხოლო, მეორე მხრივ-მოცემული გარემოსა და მისი მკვიდრების სატირულ-გროტესკულ დაცინვას, რასაც აღარ ჩაეჭიდა საბჭოთა ცენზურა ტექსტის იუმორისტული ხასიათის გამო. იუმორმა პირველად შეასრულა იდეოლოგიისაგან დამცავი მექანიზმის მხატვრული ფუნქცია!“[რატიანი;165]

უტოპიურისა და ანტიუტოპიურის დაპირისპირება თავს იჩენს პიესაში. ამ მხრივ საყურადღებოა მისი მსგავსება ილია ილიფისა და ევგენი პეტროვის სატირულ-იუმორისტულ რომანებთან.

უტოპიური სახელმწიფოს მოდელი, რომელიც პლატონმა დასახა, უახლოვდება იმ იდეებს, რომელზეც იდგა საბჭოთა კავშირი: „ჩვენი საწმინდო დაარსებისას იმას კი არ ვისახავთ მიზნად, რომ განსაკუთრებით ბედნიერი გავხადოთ მოსახლეობის ერთი რომელიმე ფენა, არამედ იმას მიველტვით, რომ მთელ სახელმწიფოს მოვეუპოვოთ ყველაზე დიდი ბედნიერება.(...) რომ ახლა ჩვენი წარმოსახვით ვიძერწავთ სახელმწიფოს,

რომელიც ბედნიერი გვგონია, მაგრამ არა ნაწილობრივ, არამედ მთლიანად; მოსახლეობის მხოლოდ ერთი ნაწილი კი არ უნდა იყოს ბედნიერი, არამედ ყველა. ძალითა თუ შეგონებით უნდა ვაიძულოთ არამართო ჩვენი მწენი და მცველები, არამედ დანარჩენებიც, რაც შეიძლება უკეთ შეასრულონ თავიანთი მოვალეობა.“
[ქრესტომათია;1;24]

განხორციელების დროს აჩვენა თავისი უარყოფითი და დამანგრეველი მხარე. ეს იყო ადამიანთა ინდივიდუალიზმის მოსპობა, რომელიც სწორად აღინიშნა კიდევ პოლიკარპე კაკაბაძის, ილია ილფისა და ევგენი პეტროვის შემოქმედებაში. ბატონობა ადამიანთა გონებასა და სულზე, აბსოლუტური დიქტატურა, შემდგომში კი ტოტალიტარიზმად შერაცხული.

ანტიუტოპიური განწყობილება კი მხატვრულ ლიტერატურაში იყო მიმართული იმ დამანგრეველი წესრიგის წინააღმდეგ, რომელიც „აღმშენებლობის“ სახელით ხორციელდებოდა. ანტიუტოპიური ჟანრის მახასიათებლებია:

„ანტიუტოპიური ჟანრის მოტივაციური მოდელის საფუძველს რამდენიმე გამყარებული მოტივი შეადგენს: კოლექტიური შრომისა და კვაზინომინაციის მოტივი; ლიდერის მოტივი; მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივი; შემოქმედებითი გონის ნიველირების მოტივი; შიშის მოტივი; ოჯახური ტრადიციის დესტრუქციის მოტივი; ფსევდოკარნავალური და ფსევდორიტუალური მოტივი; პაროდირების მოტივი;“ [რატიანი; 2010: 72] ამ მოტივებიდან კი რამდენიმე მკვეთრად რეალიზდება „ყვარყვარე თუთაბერში“, ზოგი მხოლოდ ჩანასახის სახით წარმოგვიდგება.

„პროლეტკულტურის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ალექსეი გასტევი წერდა: „სწორია არა მხოლოდ უესტებისა და წარმოებით-შრომითი მეთოდების მექანიზირება, არამედ მექანიზირება ჩვეულებრივ-ყოფითი აზროვნებისა. აზროვნების შერწყმა ობიექტივიზაციასთან პროლეტარული ფსიქოლოგიის გასაოცარ ნორმალიზებას ახდენს...სწორედ ეს შტრიხი ჰმატებს პროლეტარულ ფსიქოლოგიას უკიდურეს

ანონიმურობას და საშუალებას იძლევა განვსაზღვროთ თითოეული შრომითი ერთეული, როგორც b, c, ან როგორც 325, 075, თუ 0...ასეთ შემთხვევაში, აღარ არსებობს მილიონობით თავი, არის მხოლოდ ერთი საერთო თავი. შემდგომში ამგვარი ტენდენცია იწვევს ინდივიდუალური აზროვნების ლიკვიდაციას, იქცევა მთელი კლასის ობიექტურ ფსიქოლოგიად, რაც ვლინდება ფსიქოლოგიური ჩართვების, გამორთვების, გადართვების სისტემაში“.[ტოტალიტარიზმი,137]

ყვარყვარე თუთაბერში კი ვხვდებით შემდეგ ფრაზებს, რომლებიც სწორად ამ ინდივიდუალიზმის მოსპობასა და კოლექტიური აზროვნებისაკენ სწრაფვას გამოხატავს: „ქუჩარა: ბოლშევიკებს, თურმე ერთი კალაპოტი მოუტანიათ, ვინც პატარაა, იმაზე გაადიდებენ და ვინც დიდია, იმაზე დაამოკლებენ. რაც არ უნდა იხტუნო, თურმე იმ კალაპოტს ვერ გაეცევი.“[კაკაბაძე;1946;106]

ამ დამოკიდებულებას გამოხატავს ტიტე ნატუტარის დამოკიდებულებაც უტოპიური სახელმწიფოს მშენებლობისას. იგი ერთი მხრივ, ხატავს ამგვარი სახელმწიფოს მოდელს და იქვე წარმოაჩენს იმ მსხვერპლს, რასაც ითხოვდა ადამიანებისგან ასეთი სახელმწიფოს დიქტატი: „მაგალითად, ჩვენ წარმოვიდგინოთ თავშეყრილი ათი ათასი კაცი; ყოველ მათგანს თითო კაცის ღონე აქვს და, თუ ჩვენ მათ ღონეს შევაერთებთ, მივიღებთ უზარმაზარ ძალას...“ ამგავრი ძალის შეერთებით, მიიღო საბჭოთა კავშირმა მნიშვნელოვანი მუშახელი, რომლის იმედად მიმდინარეობდა ის ე.წ. აღმშენებლობა, ფაბრიკა-ქარხნები. კოლექტივები თუ სხვა.

„მაგრამ ათი ათასი კაცის ჭკუას თუ შევაერთებ, ეს იქნება ვირის ჭკუაზე ნაკლები. და, ამიტომაც, ასე ხდება,-გამოდის საუკეთესო ვინმე და თავისი ერთი ჭკუით სულ ყველას იმორჩილებს. ეს ადამიანი არის სარდალი და ეს სარდალი თქვენ ბრძანდებით.“[კაკაბაძე;1946; 80]ეს არის ჩვენი აზრით ბელადის აღზევება იმ იდეალური სახელმწიფოს მოდელის ხარჯზე, რომელიც შექმნეს მარქსმა და ენგელსმა და შემდეგ კომუნისტებმა აითვისეს.

„ტიტე ნატუტარი: (...) თქვენ იქნებით სახელმწიფოს უფალი, მაგრამ დაგჭირდებათ გვერდით პოლიტიკოსი, მეცნიერი. ასეთი მე ვიქნები. თქვენ მაგრად დაიჭერთ ხელში მოთრგუნვილ ქვეყანას, მე კი მას სამოთხედ გადავაქცევ. მე ახლავე შემოძლია დავჯდე და დახუჭული თვალით დავწერო ბედნიერი სახელმწიფოს სრული კონსტიტუცია.(...)და როდესაც ეს იდეალისტური სამეფო აშენდება. ადამიანებს იმდენი სიხარული ექნებათ, რომ სიკვდილით სასჯელს მხოლოდ ტირილის წინააღმდეგ შემოვიღებთ. ყველა ჯვარს ეცმება ხალხისთვის და ჩვენს სურათებს ოთახებში ჩამოჰკიდებენ იმის ნიშნად, რომ ჩვენ მათი მინიერი ცხოვრება გავაზღვიურეთ.“[კაკაბაძე;1946:82]

ამ იდეალურ სახელმწიფოში იმდენად შეზღუდულია ადამიანის თავისუფლება, რომ გრძნობების გამოხატვისთვისაც კი შეიძლება დასაჯონ სიკვდილით. ეს არის კიდევ ერთხელ დაცინვა ყოველივესი, რასაც ემსახურებოდა საბჭოთა იდეოლოგია და ამ დაცინვის საშუალებით გამარჯვება მწერლისა.

უტოპიური სახელმწიფოს მშენებლობის იდეა კი დაუნახავთ კრიტიკოსებს, ყვარყვარე თუთაბერის და ტიტე ნატუტარის საუბარში, მაგრამ ეს მხოლოდ მათ ზრახვად შერაცხეს, რომელსაც განხორციელება არ უწერია, რაღა თქმაუნდა, ვერ აღნიშნავდნენ იმ გარემოებას, რომ ეს სწორედ იმ სახელმწიფოს მოდელი იყო, რომელსაც საბჭოთა კავშირი ეწოდებოდა: „ტიტე ნატუტარის შეხედულებით, ისტორიის შემოქმედია არა ხალხი, არამედ ცალკეული პიროვნებანი, რომელთაც ძალუძთ, მიმართულება უჩვენონ და თავის ნებაზე ატარონ ეს „ათასთავიანი დევი“ (...)მან სწორად არ იცის, თუ რა ხდება ქვეყანაში, რა გზით მიექანება იგი, ამიტომ დრომოჭმულ და უნიადაგო აზრებს „უხამებს“არსებულ სინამდვილეს.(...)ტიტე ნატუტარის ოცნებობს იდეალური სახელმწიფოს შექმნაზე,მისი კონსტიტუციის დანერგას თვალდახუჭული აპირებს. მაგრამ აქვე არ ავინწყდება იმ დამსახურების გამოკვეთაც, ყვარყვარესა და მას ამგვარი სახელმწიფოს შენებისას რომ ექნებათ გაღებული. უტოპიური, ილუზიური ქვეყანა ამგვარი, ხოლო მის შემოქმედთა ღვანლი ათასნაირად დაფასებული უნდა იყოს.“[ე.თავბერიძე;155]

რუსული სატირიკოსების შედეგები „თორმეტი სკამი“ და „ოქროს კერპი“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იმავე შესაძლებლობებს იყენებს, როგორსაც პოლიკარპე კაკაბაძე და სიცილის ფონზე ნილბავს ფსევდოკარნავალიზაციის აბსურდულობის კრიტიკას და ანტიუტოპიურ მოტივებს. ეს ორი სატირულ-იუმორისტული რომანი ერთმანეთის გაგრძელებას წარმოადგენს და „თორმეტ სკამში“ დანწყებული ოსტაპ ბენდერის ისტორია გრძელდება „ოქროს კერპში“. შესაბამისად, მასში დანწყებული არსებული რეალობის კრიტიკა მძაფრდება „ოქროს კერპში“ და უფრო ორგანიზებულ სახეს იღებს.

თაღლითების თავგადასავლის ფონზე, ავტორები ხატავენ რევოლუციური რუსეთის აბსურდულ და ყოველმხრივ მძიმე ცხოვრებას. სიმდიდრისა მოხვეჭის მიზნით, ნაწარმოების პერსონაჟები ერთიანდებიან. განძისა და ფულის ძიებისას კი ათასგვარ ინტრიგებს ხლართავენ. ნაწარმოები გამოირჩევა ორბუნებოვნებით, ერთი მხარე თუ ხარკს უხდის ახლად ფეხადგმულ რევოლუციურ საბჭოთა მთავრობას, თაღლითებისა და მომხვეჭელების საქმიანობის დაგმობით, ისევე როგორც ყვარყვარე თუთაბერი, მეორე მხარე მთლიანად გადმოგვიშლის ყველა იმ ხარვეზს, რაც თან ახლდა საბჭოთა კავშირის ცხოვრებას. ეს ეხება ხელოვნებას, ჟურნალისტიკას, პროვინციულ ცხოვრებას თუ სხვა. ისევე როგორც „ყვარყვარე თუთაბერში“, მათ ნაწარმოებებშიც არ არის არის დადებითი გმირი: *„რომანში არ არის არც დადებითი გმირი და არც საბჭოთა იდეალური ადამიანი, რაც კრიტიკოსთა აღშფოთებასა და საყვედურს იწვევდა. მაგრამ ილოფი და პეტროვი არც ისწრაფვოდნენ იდელებისაკენ. მათშეჟმნეს უბრალო, არაფრით გამორჩეული, მაგრამ ადამიანური სახეები.“ [რუსული სატირა;78]*

ნაწარმოებებში დადებითი გმირის არ არსებობა ვერ აყალიბებს ანტიუტოპიურ ჟანრად, გვაქვს მხოლოდ ცალკეული მოტივები. მხოლოდ ამ ყოველივეს დაცინვით და გაშარჟებით კი თავად ნაწარმოები და ავტორი გვევლინებიან დადებით გმირებად.

„ოქროს კერპში“ ვხვდებით დაკარგული ინდივიდუალიზმის ძიებას, ყველაფრის მწვერვალი კი იმის ჩვენებაა, თუ როგორ გაბატონდა საბოლოოდ საბჭოთა დიქტატი ადამიანის გონებასა და სულში. სიზმარიც კი არ დარჩა შეუღწევადი და საბოლოოდ დაიმონა ადამიანთა არსებობა.

„ყველაფერი წამართვა საბჭოთა ხელისუფლებამ, — ფიქრობდა სასწავლო ოლქის ყოფილი მზრუნველი, -ჩინები, ორდენები, პატივი და ბანკში ფული. ფიქრებიც კი შემიცვალა. მაგრამ არსებობს ისეთი სფერო, სადაც ბოლშევიკები ვერ შეაღწევენ-სიზმრები, ღმერთის მიერ ადამიანისათვის მომადლებული.ღამე მომიტანს სიმშვიდეს. სიზმრად ვიხილავ იმას, რისი ნახვაც სასიამოვნო იქნება ჩემთვის.“ [პეტროვი'362] ოსტაპ ბენდერს კი, როგორც განაფულ ცინიკოსს, შემდეგი პასუხი აქვს მის გაჭირვებაზე: „-თქვენი საქმე ცუდად არის-თანაგრძნობით უთხრა ოსტაპმა-როგორც ნათქვამია, ყოფიერება განსაზღვრავს ცნობიერებას. რაკი საბჭოთა ქვეყანაში ცხოვრობთ. მაშასადამე, სიზმრებიც საბჭოური უნდა გქონდეთ.“[პეტროვი;363] გამოსავალს კი მხოლოდ საბჭოთა რეჟიმის დაშლაში ხედავს. ამ იუმორისტული საუბრების უკან დგას ოცნებაც თავსმოხვეული მარნუხებისგან გათავისუფლებისა.

„სატირული სცენები წმინდა იუმორისტულ სცენებშიც კი იგრძნობა. ყურადსაღებია სტარგოროდში ტრამვაის გაშვების ეპიზოდი. ხალხის თავდაუზოგავი შრომის შედეგად ამოქმედდა პირველი ტრამვაი, მაგრამ გვიმისა და დროსტარების ნაცვლად იგივე ხალხი მთელი დღის განმავლობაში პირდაღებული ისმენდა ფუჭ, უაზრო მოხსენებებს საერთაშორისო მდგომარეობის შესახებ.“[78,]

და ხელოვნებისა და ლიტერატურის ბედი, რომელიც პოლიკარპე კაკაბაძესთან მკრთალად იკვეთება, მათ შემოქმედებაში სრულად არის გადმოცემული. კაკაბაძეს შემოყავს მწერალი, რომელიც ისეთივე ცვალებადია, როგორც თუთაბერი და სხვა პერსონაჟები. იცვლება მთავრობა, იცვლება მისი პოზიციაც, ხოლო „ოქროს კერპში“ და

„თორმეტ სკამში“ სრულად ჩანს, თუ რა ემართება ხელოვნებას დიქტატურის მორჩილების დროს. ყოველივე ეს კი ნაჩვენებია ირონიულად. დამცინავი სიცილის საშუალებით.

ყვარყვარე თუთაბერის დასასრულს თუ თავდაპირველად ცენზურამ ყურადღება არ მიაქცია და მწერლის მიერ დაწერილი პირველი ვერსიით დაბეჭდა 1936 წლის გამოცემაში: *„ყველა უბედურებას შენით გადავეკიდე გულთამზე, მარა, თუ ცოცხალი გადავრჩი, მაინც არაუშავს. (თავისთვის) გული არ გაიტეხო ყვარყვარე, დაიღუპა ის ვინც სირცხვილით სოროში ჩაძვრა, მე კიდევ ავცოცდები.(...)“*[კაკაბაძე; 1936:125] შემდეგი წლების გამოცემებში (1946, 1948, 1954, 1959) გადააკეთეს დასასრულის რამდენიმე წინადადება, და ამით მრავალმხრივ შეუცვალეს მიმართულება პიესას: *„ყველა უბედურებას შენით გადავეკიდე, გულთამზე! (თავისთვის) ეჰ, გათავდა შენი ჩალიჩი ყვარყვარე თუთაბერო, ამათ ხელში შენი ამინდი არ დადგება.(...)“*[კაკაბაძე; 1946:]ეს არამხოლოდ იდეურად ცვლიდა ნაწარმოებს, არამედ კარგავდა მის კარნავალურ ნიშანს, მარად წრებრუნვასა და განახლებას. ეს დამოკიდებულება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ტოტალიტარული რეჟიმის პრეტენზიებს, რომ იდეალურ სახელმწიფოში ყვარყვარესნაირები ვეღარ აღზვედებოდნენ, თუმცა ისტორიამ ცხადყო, რომ სწორედ მისნაირებს ქონდათ დიდი როლი და გავლენა მის მშენებლობაში.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში „ყვარყვარე თუთაბერი“ გამოვლენილი სიცილის ბუნება და ფენომენი წარატებით შეასრულებს იმ ფუნქციას რომლის საშუალებითაც იყენებს ავტორი, ეს არის ერთის მხრივ განადგურება, ჩამონგრევა არსებული წესრიგისა და მეორეს მხრივ ადამიანთა შინაგანი გამარჯვება და განახლება.

4.სიცილის პირველსაწყისი ბუნების დაბრუნება ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“

ნოდარ დუმბაძე სამწერლობო მოღვაწეობას იწყებს კომუნისტური მმართველობის ისეთ პერიოდში, როდესაც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, მეტ ნაკლებად ყურადღებას

აღწევებს იდეოლოგიური დიქტატი და იწყება დათბობის ხანა. მიუხედავად ამისა, მხატვრული ლიტერატურა მაინც ბეჭითად დგას იდეოლოგიის სამსახურში. თუმცა მკაცრი ცენზურის ოდნავი შერბილება და დროებითი ყურადღების მოღწეობაც კი საკმარისი აღმოჩნდება ლიტერატურაში საფუძველი ჩაყროდა ახალ მიმდინარეობას რომელსაც ნეორეალიზმი ეწოდა დასავლურ ლიტერატურულ სივრცეში. დასავლური ლიტერატურული ფორმაციების სურნელი კი მას შემდეგ აღწევს საბჭოთა იზოლირებულ ტერიტორიაზე, რაც მეორე მსოფლიო ომის დროს ირღვევა წარმოსახვითი რკინის ფარდის კიდები. „კომუნისტური რეჟიმის პირობებში, ინტელექტუალური ტერორით, რეპრესიებით, ბრძოლით, წინააღმდეგობებითა და შიშით აღსავსე მტკივნეული გამოცდილების ფონზე, „საბჭოეთის რკინის ფარდის“ ოდნავმა აწვეამაც კი მნიშვნელოვანი გეგავლენა მოახდინა ხელოვნურად კონსტრუირებული ქვეყნის კულტურულ და ლიტერატურულ ცხოვრებაზე. (...)ლიტერატურას დასავლური მიმდინარეობებისა და კონცეფციებისათვის თვალის შევლების შესაძლებლობა მიეცა. ტვისტის რიტმზე გადაწყობილ ქვეყანაში დაუფარავად იზრდება ინტერესი დასავლური ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომლებიც ჰემნიგუეისეული თემებითა და თამამი ნეორეალისტური ექსპერიმენტებით იჭრება საბჭოთა რესპუბლიკების ტერიტორიაზე და თან მოიყოლებს რომანტიკულ ოცნებებს მეგობრობაზე, გულახდილობაზე, ურთიერთობების სიფაქიზებზე და ესოდენ ნანატრ თავისუფლებაზეც კი! შეიცვალა 1937, 1949, 1953 წლების რეპრესიებ გამოვლილი მასების ფსიქოლოგიაც-მორჩილებით დახრილ თავებში სკეპტიციზმი გაბატონდა.“ [რატიანი;174]

ნოდარ ღუმბაძეც დგება არჩევანის წინაშე, ჩადგეს სოციალისტური რეალიზმის სამსახურში თუ აირჩიოს სხვა გზა, ნონკონფორმისტებისთვის დამახასიათებელი სტრატეგია, შენიღბოს ანტისოციალისტური განწყობილება. „თუმცა იუმორი რჩებოდა იმ ხერხად, რომლის საშუალებითაც მწერალი ახერხებდა სათქმელის შენიღბვასაც. ვფიქრობ, თანამედროვე კვლევებისათვის საინტერესოა ტოტალიტარული იუმორის

კვლევა მრავალი კუთხით, მათ შორის ტოტალიტარული იუმორი, როგორც თვითკრიტიკა. “[ტოტალიტარიზმი;464] მაგრამ ამ შემთხვევაში, ერთი მხრივ თუ უნდა დავმოს ავტორმა ის რეალობა, რომელში ცხოვრებაც აუტანელია, მეორე მხრივ უნდა გაითვალისწინოს მეორე მსოფლიო ომის შედეგები. ნეორეალიზმის მხატვრული ასახვის მთავარი თემა, გულუბრყვილო, გულწრფელი ურთიერთობები განსაზღვრავს რომანში სიცილის ბუნებასა და ფუნქციას.

სიცილი ნოდარ დუმბაძის აღნიშნულ ნაწარმოებში ხდება ისეთივე გულწრფელი და ბუნებრივი, როგორც მისი პერსონაჟების ურთიერთობები. ჩვენი მიზანია გამოვავლინოთ რა არის ამგვარი სიცილის მთავარი ნიშანი და როგორ რეალიზდება იგი დუმბაძის მხატვრულ ნარატივში. მისთვისაც იუმორი ხდება მძიმე რეალობის შემსუბუქების საშუალება და გაუსაძლის ტყვეობაში სულის ამბოხის გამოხატულება.

ნოდარ დუმბაძის რომანში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გვხვდება სხვადასხვაგვარი სიცილი. მაგრამ წამყვანი მაინც ის გულწრფელი სიცილია, რომელიც მიმართულია უარყოფითი ენერჯიების დადებითად გარდაქმნისკენ.

აქ გვხვდება ირონიული და სარკასტული დაცინვა ტოტალიტარული რეჟიმის სხვადასხვა მხარეზე, იუმორით შენიღბულია არსებული ხელისუფლების დიქტატის კრიტიკა და ცინიკურად წარმოჩენილია მოჩვენებითი ბედნიერი ცხოვრება მეორე მსოფლიო ომის დროსა თუ მის შემდეგ პერიოდში. „ნეორეალისტური განწყობილებით ინყებს თავის სამწერლო კარიერას ნოდარ დუმბაძეც. 1960 წელს დიდი ხმაური მოჰყვა მწერლის ნეორეალისტური სულისკვეთებით განმსჭვალულ რომანს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. ეს, ერთი შეხედვით, უწყინარი, იუმორით გაჭერებული ტექსტი, რომელიც გადმოგვცემს მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი ქართული სოფლის ცხოვრებასა და მისი ბინადრების კეთილ, ხშირად გულუბრყვილო თავგადასავლებს დიდი ადამიანური ნაღველითაა შეფერილი: სიცილი კვლავაც დამკავი ნილაბია, რომლის მიღმაც

ადამიანების უზარმაზარი სევდა იმალება - პატარა ბიჭის უღედმამო არსებობა, ომის შედეგები, ტკივილი და სიცარიელე, ადამიანთა უსუსურობა და უუნარობა, წინ აღუდგნენ ომის ტრაგედიას. ავტორი სევდიანი სიცილის მიღმა პასუხს ითხოვს გლობალურ შეკითხვაზე: რა საჭიროა ომი? რატომ კვდებიან ომში ადამიანები? როგორ დაღს ასვამს ომი ახალგაზრდა თაობის ცხოვრებას?“[რატიანი; 2015:166]

დავით კლდიაშვილისაგან განსხვავებით ნოდარ დუმბაძესთან სიცილსა და სევდას ერთი და იგივე სანყისი არ აქვს. ისინი გვერდიგვერდ თანაარსებობენ ტექსტში. კომიკურობას ქმნის როგორც დიალექტზე დაფუძნებული მეტყველება, აგრეთვე გვაქვს იუმორის სხვადასხვა ხერხებიც. სატირისგან წმინდად დიფერენცირებული იუმორი, რომელიც ტექსტში მიმართულია მხოლოდ და მხოლოდ ლალი, ჯანსაღი სიცილის აღძვრისკენ დაფუძნებულია ისეთ კომიკურ ხერხებზე, როგორიცაა ადამიანსა და ცხოველს შორის მსგავსების ჩვენება, ორი მოჩვენებით დაპირისპირებული მეგობრის გამუდმებით ენამახვილურ ოხუნჯობასა და ინტრიგაზე. ხოლო ირონიული და სარკასტული ელემენტები აგებულია სიტყვებით თამაშზე და ორიენტირებულია სიცილის საშუალებით შენიღბოს მკაცრი კრიტიკა. სევდას კი იწვევს ნაწარმოებში აღწერილი მძიმე სოციალურ-ეკონომიური გარემო და მეორე მსოფლიო ომის დროს შავთეთრ ფერებში წარმოეგნილი რეალობა.

ნოდარ დუმბაძე ჰომოდიეგეტურ თხრობის მანერას ირჩევს, ექსპლიტიკური მთხრობელის შემოყვანა ტექსტში კი გარკვეულწილად ხსნის პასუხისმგებლობას ავტორს და ყურადღება გადააქვს მთხრობელ ინსტანციაზე, რომელიც განიცდის და აფასებს მოვლენებს. აქ გვხვდება რთული დინამიკა, გვაქვს ამბავი, რომელიც გადახდებათ მოქმედ პერსონაჟებს და აგებულია სხვადასხვა იუმორისტული ხერხების გამოყენებით. ამის პარალელურად კი გვაქვს ქვეტექსტი, რომელიც გასდევს მთელს ნაწარმოებს და იუმორის მიღმა განფენილ რეალობას გვიჩვენებს. შემოდის სხვადასხვაგვარი დისკურსი და ერთი შეხედვით, მხიარული უბრალო თავგადასავლების მიღმა ჩვენ ვხედავთ მხატვრულ ნარატივს,

რომელიც უპირისპირდება დიქტატორული რეჟიმის უარყოფით მხარეებს და ამკვიდრებს ანთროპოცენტრიზმს. „უნდა ითქვას, რომ ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებები მსუბუქი იუმორის, დაუძაბავი ფრაზების, ბუნებრივობის წყალობით პირველ ემოციად სიცილსა და ჯანსაღი, უბოროტო იუმორის შეგრძნებას იწვევს. ამის მიღმა კი იმ რეალობას ვხედავთ, რომელიც ნამდვილად არსებობს, შეუნიღბავი და შეუღამაზებელია.“ [ტოტალიტარიზმი; 464-465]

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გვევლინება, როგორც ნაციონალური იდენტობის ძიების გამომხატველი მხატვრული ნარატივი საბჭოთა ინტერნაციონალურ სივრცეში. ამისათვის კი მწერალმა აღწერა უაღრესად ინიდვიდუალური თვისებებით გამორჩეული საქართველოს კუთხის, გურიის ცხოვრება. რომანში აგრეთვე შემოდის სხვა ეროვნული ფასეულობების საკითხიც, როგორცაა, მაგალითად, მშობლიური ენის დაპირისპირება საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ თავსმოხვეულ რუსულ ენასთან. საუკუნოვანი კულტურული მემკვიდრეობის, ხუროთმოძღვრების ძეგლების ხსენებით ტექსტში ხაზი ესმება მრავალსაუკუნოვან ისტორიულ წარსულს.

დასავლური ნეორეალიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები იკვეთება ტექსტში და აქვეა განსხვავებული ნიუანსებიც. განსხვავებას კი ქმნიდა ის სივრცე, რომელშიც ეს ლიტერატურული მიმდინარეობები ყალიბდებოდა. თუ ევროპულ ლიტერატურაში ნეორეალიზმი შემოდის თავისუფალი, თამამი პროტესტით, ყოველგვარი იდეოლოგიური დიქტატის წინააღმდეგ, საბჭოთა იდეოლოგიის გავრცელების არეალზე ამგვარი განწყობილებების გამოხატვა მხატვრულ ტექსტში მოითხოვდა ირიბად თქმასა და დამცავი ნიღბის მორგებას. „საბჭოთა ნეორეალიზმი ევროპული ლიტერატურული მოდელის საინტერესო ნაირსახეობას წარმოადგენდა: საბჭოთა ხელისუფლება განსხვავებით დამარცხებული ფაშიზმისაგან, მართალია სახეცვლილი, მაგრამ კვლავაც მტკიცედ განავრძობდა არსებობას-ის კვლავაც რეალობა იყო და „ლენინური პრინციპების“ აღდგენასა და დაცვას სთავაზობდა საზოგადოებას, რითაც წინ ეღობებოდა

ნეორეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპის-იდეოლოგიური ძალადობის, ეკონომიკური სიღუბეებისა და მნიშვნელოვანი დამცირების წინაშე პიროვნების სამართლიანი ამბოხის რეალიზებას.[რათიანი;176] ამ ყოველივეს ფონზე კი გამოვეყოფთ რომანში გამოვლენილ პროტესტს ყოველგვარი იდეოლოგიური წნეხის წინააღმდეგ, რომელსაც იუმორი ნიღბავს და არბილებს. ნოდარ დუმბაძე აშიშვლებს იდეოლოგიის მიერ ლამაზად შეფუთულ მწარე რეალობას და წინა პლანზე გამოაქვს ის შედეგები, რომელიც მოიტანა მისი მმართველობის პრაქტიკამ. ეს არის ინდივიდუალიზმის დაბრუნებისა და უბრალო, სიკეთითა და სიყვარულით სავსე ცხოვრების სილამაზებზე მეოცნებე მხატვრული ნარატივი, რომელიც დიდი ენთუზიაზმით მიიღო მკითხველმა. რომანში ვხვდებით, ალუზიის მხატვრული ხერხის გამოყენებით, გადაძახილს კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველასთან „ზარები გრიგალში“ და ეს ინტერტექსტუალური ჩართვა კიდევ უფრო სიმბოლურს ხდის მთავარ სათქმელს. გამოყოფს სწორედ ადამიანის თავისუფლებისაკენ სწრაფვას და პირველსაწყისებთან დაბრუნებას.

რომანში დროისა და სივრცის შერჩევას დიდი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. მეორე მსოფლიო ომის დროს, გაძლიერებული ინტერნაციონალიზმისა და სახელმწიფო იდენტობის გაქრობის საშიშროების უამს, მწერალი შემთხვევით არ მიმართავს ძალზედ დიდი ნაციონალური თავისებურებით აღსავსე სოფლის ცხოვრებას. „სამამულო ომი დიქტატურის წისქვილზე ასხამდა წყალს-ცნებამ „ჩვენ“ დიდი ხანია ჩანაცვლა ცნება „მე“ და ეს ჩანაცვლება გასაბჭოებელი რუსეთის კოლონიალისტური პოლიტიკის უმნიშვნელოვანესი მიღწევა იყო. (...) მოწოდებები საერთო საზოგადოებრივი საფრთხისა და კონსოლიდაციისაკენ კიდევ მეტად აბათილებდა იდენტობათა დადგენის აუცილებლობას: ნაციონალური იდენტობის ესოდენ მწვავე საკითხი, კარგა ხნით მიეცა დავიწყებას.“[რათიანი;169]

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ გამოირჩევა არა მხოლოდ იმით, რომ მისი პერსონაჟები ტერიტორიული თავისებურებით არიან დიფერენცირებულები

ინტერნაციონალური სივრცისგან, არამედ შინაგანადაც ყველანაირად უცხოა მათთვის ჩართულობა საბჭოთა ადამიანისათვის დამახასიათებელ მოდელში. პერსონაჟების დიალოგები აგებულია დიალექტზე და სასაუბრო ენაზე, რომელიც თითქოს ყოველგვარი დამუშავებისა და გადახარისხების გარეშე შემოდის ტექსტში. ეს კი მათ განსაკუთრებით ბუნებრიობას სძენს და ქმნის ცოცხალ სახეებს. „ნოდარ დუმბაძეს განსაკუთრებით მკაფიოდ აქვს განვითარებული კოლორიტის გრძნობა. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს დროში პირველმა მან ასახა ასე მკაფიოდ და ასე ზუსტად საქართველოს ერთ-ერთი უაღრესად თავისებური კუთხის-გურიის ცხოვრება, დახატა მისი პეიზაჟები, ყოფა, ზნე-ჩვეულებები, გამოიყენა მისი კვიმატი და ბასრი იუმორი.“

ეს სტრატეგიაა, შესაძლოა სხვა დროს, ჩვეულებრივი მოვლენა ყოფილიყო მისი ნარატივისთვის, მაგრამ ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებით იძენს დიდ სიმბოლურ დატვირთვას. გვევლინება ინდივიდუალური სახეებისა და დაკარგული ნაციონალური იდენტობის ძიების ერთ-ერთ საშუალებად. ის გარემო, რომელშიც ნაწარმოების გმირები: ზურიკელა, ილიკო, ილარიონი და სხვ. ცხოვრობენ და მოქმედებენ, იმდენად გამორჩეულია და განსხვავებული, კიდევ ერთხელ შეახსენებს საბჭოთა იდეოლოგიას, რომ არ დაექვემდებარება მახინჯ გარდაქმნასა და გადაგვარებას.

„შენც გურული, მეც გურული, რეროო...“

ორივე ვართ მოდღურული, რეროო..“

ყოველივე ეს კი წარმოჩენილია სხვადასხვა იუმორის ხერხების გამოყენებით, „ნოდარ დუმბაძესათვის უცხო არ არის გამეირდავი სატირა, მაგრამ მისი სიცილი არსებითად მაინც მოკლებულია უშუალო უარყოფის ტენდენციას. ნ. დუმბაძის პერსონაჟები სასაცილონი არიან თავისი გულუბრყვილობით, თავისი უშუალო, ალალი და მიაშიტი ფსიქოლოგიით. ისინი ინვევენ ხალისიან, ნათელ, ჯანმრთელ სიცილს, რადგან მართლა ცოცხლობენ, რადგან მათთვის უცხო არ არის არაფერი ნამდვილად ადამიანური, რადგან მიუხედავად

ათასგვარი გაჭირვებისა, მათ სიცოცხლე სწამთ და ესმით როგორც სიხარული, სიკეთე და სიცილი.“

მთავარი პერსონაჟების სახე-ხაისათები იმდენად განსხვავებულია იმ ჩაკეტილი სამყაროსგან, რომელსაც აშენებდა კომუნისტური მმართველობა წლების განმავლობაში, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, რომ არამართო ქვეყნების და მისი ცალკეული მხარეების გარდაქმნაა შეუძლებელი და საუკუნოვანი ტრადიციებისა და ნიშან-თვისებების ამოძირკვა, არამედ ადამიანებიც ახერხებენ, რომ განვითარდნენ იმ ღირებულებებზე, რომლებიც ბუნებამ ჩალო მათში და არა მახინჯმა იდეოლოგიამ. შინგანი თავისუფლება, ადეკვატური რეაქცია გარეშე პროცესებზე, სიყვარული, ყოველდღიური მძიმე ცხოვრების შელამაზება უანგარო თანადგომით, სიკეთით და იუმორით ახასიათებთ მის გმირებს.

ხოლო მთხრობელი, ძალიან უცნაურ გზას ირჩევს, რომ მეტად გამოკვეთოს თავისი განსაკუთრებული თვისებები და ავტორის პროტესტი, საბჭოთა ადამიანის ჩამოყალიბების წინააღმდეგ მიმართული, ამაშიც ვლინდება. *„მე რა, მე ერთი ჩვეულებრივი სოფელი ბიჭი ვარ, წიგნების ჩანთაში ხილი, შურდული და ფიშტო მინყვია. დაზამთრებამდე სკოლაში ფეხშიშველი დავდივარ. მაქვს ერთი შარვალი და ორი საშემდგომო გამოცდა. (...) ვაშალომიძეს აქვს ერთობ რელიგიური ცოდნა. იგი ან შექანებულია ან გამოფიტული. ვფიქრობ, მას სჭირდება ზომიერი სარტყელი, რომ გრძედი და განედი ერთი ჰქონდეს.“* [დუმბაძე;7,9] ქვის ხანის ადამიანი, ასუცნობიანი განტოლება და კიდევ განსხვავებული დახასიათებები მასწავლებლებისა თუ გარშემო მყოფებისგან, ზურიკელას კიდევ უფრო დასამახსოვრებელ პერსონაჟად აქცევს და გამოკვეთს მის ინდივიდუალობასა და განუმეორებლობას. ამით კი კიდევ ერთხელ ხდება ნაწარმოები ადამიანის კვლავ ძიებისა და აღმოჩენის საშუალება.

რუსული ენა, როგორც გაბატონებული ქვეყნის მშობლიური ენა, თითქმის ყველა დაპყრობილ სახელმწიფოში დიდი პრივილეგიით სარგებლობდა და საბოლოოვო მიზანი

მისი დაკანონება იყო საბჭოთა ქვეყნების ტერიტორიაზე, რაც გამჟღავნდა კიდევ 1978 წელს. ეს ისეთი რბილი და შელამაზებული პოლიტიკით ხორციელდებოდა, რომ დაკვირვებული თვალი თუ შეამჩნევდა საფრთხეს. რომანის გმირები ენობრივადაც ემიჯნებიან იმ სტაგნაციურ სივრცეს და საკუთარ, ეროვნულ ენასა და დიალექტს ანიჭებენ დიდ მნიშვნელობას. ირონიითაა სავსე შემდეგი სიტყვები, რომლებსაც ოლლა ბებია ეუბნება ზურიკელას:

„-რუსულის სწავლას რა უნდა, ბიჭო, მთელი რუსეთი რუსულად ლაპარაკობს, შენ რა ღმერთი გინყრება! ვინ იყო ჩვენს ოჯახში შენს მეტი, რუსული რომ არ იყოდა! სანყალმა ბაბუაშენმა შვილი წელი იცხოვრა რუსეთში, რომ ჩამოვიდა მაგისტანა რუსული ფოსტის ნაჩანიკმა ივანე რუსმაც არ იყოდა. (...)ორი საათი ელაპარაკა ივანე რუსს ბაბუაშენი, ისე ხმარობდა ორივე ხელს ლაპარაკის დროს, გვეგონება დოღზე უკრავსო. ორი საათი პირდაფრენილი უგდებდა ყურს ივანე რუსი. მერე მოუბრუნდა ხალხს და ასე უთხრა-მასეთი რუსული ჩემს სიცოცხლეში არ გამიგონიაო“ [დუმბაძე,28]

რუსულის სწავლას რა უნდა, მთელი რუსეთი რუსულად ლაპარაკობს-ეს ფრაზები აგებულია იმგვარი ხერხით, რომ ერთის მხრივ იწვევს გულწრფელ სიცილს, როგორცაა ალოგიკური დამოკიდებულება, ხოლო, მეორე მხრივ, კი ჩნდება ნათელი აზრი-რუსეთი რუსულად კი ლაპარაკობს, მაგრამ ეს საქართველოა, და რიგითი ადამიანის არჩევანია, ისწავლის თუ არა მას. თანაც დიდი საბჭოთა სახელმწიფოს ფონზე, გამოყოფს რუსეთს ცალკეულ შემადგენელ ნაწილად და კიდევ ერთხელ ახსენებს იმდროინდელ საზოგადოებას, რომ ეს საბჭოთა სახელმწიფოების დიდი და თანასწორუფლებიანი ოჯახი კი არ არის, არამედ დამპყრობელი ქვეყნის მიერ ძალადობრივად თავს მოხვეული კოლონიზაციური პოლიტიკის ერთ-ერთი მხარეა.

რუსულის გაკვეთილების იუმორიტული აღწერაც, ემსახურება იმას, რომ რუსული, მათთვის არის რაღაც შორეული, რიგითი უცხო ენა და არ ხედავენ ტრაგედიას იმაში,

საერთოდაც რომ არ იცოდნენ. გარდა ამისა კიდევ რამდენჯერმე გვხვდება ტექსტში ამ ენისადმი ასეთი მიდგომა პერსონაჟების მხრიდან. აქ ავტორი უცხო ენის სწავლების წინააღმდეგ კი არ გამოდის, არამედ ისევ და ისევ ტოტალიტარული პოლიტიკის მიერ ძალით თავს მოხვეული რუსული ენისა, რომელიც ემუქრება მშობლიური ენის დაკარგვასა და გადაგვარებას. ნოდარ დუმბაძის ავი წინათგრძნობა ჩანს ამ დამოკიდებულებაში, რადგან მალე, დამპყრობელი სახელმწიფო, ძმობისა და ერთობის სახელით ყველა თავის კავშირში შემავალ ქვეყანას მოსთოვს სახელმწიფო ენად აღიარონ რუსული. ეს კი იქნებოდა საბოლოო დამორჩილება დაპყრობილი ქვეყნების. 1978 წელს ქართველი საზოგადოების მხრიდან წამოსული პროტესტი და სიცოცხლის ფასად დაცვა ეროვნული ენისა, მიანიშნებს იმაზე, რომ მიუხედავად იმ მძლავრი იდეოლოგიური დიქტატისა და დამპყრობლური პოლიტიკისა, ეროვნული ფასეულობების ფუნდამენტური ელემენტები, მაინც ახსოვდა ხალხს და არ შეეგუებოდა მის გადაგვარებას. ილია ჭავჭავაძის სიტყვები: სამი რამ დაგვრჩა წინაპართაგან, ენა, მამული, სარწმუნოება, კვლავ ახსენებდა თავს საზოგადოებას, როდესაც ორი უკვე დაკარგული იყო და მესამე საძირკველის გამოცლა, საბოლოო დამარცხებას ნიშნავდა. ენა კი არის ერის გენეტიკური მესხიერება, მასში ისტორიაა, ის საუკუნეებია, რომელიც ამ ერს გაუვლია. ამიტომაც ნოდარ დუმბაძეც თავის პირველივე ნაწარმოებში ეხება ეროვნულ ფასეულობებს და ენას, როგორც ფუნდამენტურ საძირკველს აყენებს ყველაფერზე მაღლა.

აგრეთვე კვლავ დიდი იუმორისა და სიცხლის ფონზე აღწერილია ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები, რომლებიც, არა მხოლოდ რელიგიური სინამდის აღმნიშვნელია, არამედ ინახავენ ქვეყნის კულტურისა და განვითარების ისტორიას. ნაწარმოებში ისინი პერსონაჟების მხრიდან აღიქმებიან სრულ არარაობად. ადამიანები ვეღარ ახერხებენ მათით აღფრთოვანებას, რადგანაც იდეოლოგიამ, გარკვეულწილად შეასრულა თავისი როლი და დაავინყათ ეროვნული ფასეულობები. თუ კონსტანტინე გამსახურდია აცოცხლებდა ერის ისტორიას თავის რომანებში, ნოდარ დუმბაძემ

ნაწარმოების ამ მონაკვეთში დაგვანახა საფრთხე, რომელიც ემუქრებოდა საქართველოს ისტორიას და ვინაობითა და გაუფასურებით.

„-გაიხედეთ, უფრო მარჯვნივ, -განაგრძო კმაყოფილმა გამყოლმა. -ზევით, ზევით, ხედავთ? ეს არის ჯერის მონასტერი, იგი აშენებულია შორეულ ისტორიულ წარსულში და ნახეთ ჯერ კიდევ არ დანგრეულა.

-ხომ არ იცით, როდის დაინგრევა?-ჰკითხა ცირამ.(...)

-გაიხედეთ ისევ მარჯვნივ, სვეტიცხოველი!-გამოერკვა გამყოლი. -ამის ამშენებელს მარჯვენა მოაჭრეს.(...)

-ეგრეა, რა, სიკეთე არ უნდა ქნა ქვეყანაზე. -თქვა ისევ მძლოლმა.

-რატომ ქვია სვეტიცხოველი-იკითხა ცირამ.

-სვეტიცხოველი იმიტომ ქვია, რომ...თქვენ მართა არ იცით?“

არავინ არ იცის, რატომ ქვია სვეტიცხოველი. არც ის იციან, რატომ მიდიან შიომღვიმეში. მათთვის დაკარგული აქვს ამ ძეგლს ისტორიული და რელიგიური ღირებულება. რატომ დასჭირდა ავტორს, რომ ამ ისტორიული ძეგლების გავლით მოაწყონ მისმა პერსონაჟებმა ბუნებაში გასეირნება, თუ მაინც არავითარი ღირებულება აღარ გააჩნია მათ ცნობიერებაში ამ ყოველივეს? ამით შეგვახსენებს როგორ ვკარგავთ ჩვენს წარსულს.

შიომღვიმე, რომელიც ვერ დაუშლიათ და ვერ მოუწყვიათ მასში ჯერ საწყობი, შემდეგ ბოსელი თუ სხვა, ინახავს ხსოვნას ქართული კულტურის ისტორიისას და გვიცქერენ იქიდან ქართული იკონოგრაფიის ნიმუშები. ხოლო პერსონაჟები ისევ და ისევ გულგრილნი არიან ყოველივე ამის მიმართ და სასაცილოდ მიაჩნიათ. „(...) გათენდა და განათდა მალლა გუმბათი, ფრესკებითა და ძველი ქართული წარწერებით, ხატებითა და ჩამქრალი კელაპტრებით, ქრისტეებითა და მოციქულებით, წმინდანებითა და უწმინდურებით,

ღვთისმშობლითა და წმინდა გიორგით. მისტიკური საუკუნეები მიცქეროდნენ კედლებიდან დაღარული სახეებით, დიდი, საოცრად ჭკვიანი, არაპროპორციული თვალებითა და გულზე დაკრეფილი ხელებით.

-ეს ნახატი რას ნიშნავს?-იკითხა ნესტორმა.

-ეს ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომაა!-განმარტა ბერმა.

-ახლა აღსდგეს თუ ბიჭია!-თქვა შოთამ.

-ხომ ვითხარით, კომკავშირელები შემოსაშვები არ ხართ-მეთქი,-ანუნუნდა ბერი.“

როდესაც აღწერს ფრესკებს, იგრძნობა ავტორის აღფრთოვანება მათით, ხოლო ამასაც კვლავ იუმორი აფერმკრთალებს შემდეგ. ისტორიულმა გამოცდილებამ აჩვენა, რომ ძალით თავს მოხვეული ფორმები, შინაარსი თუ მსოფლალქმა, უარყოფითად მოქმედებს ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე და იწვევს მის დამახინჯებას და სწორი განვითარების კალაპოტიდან ამოვარდნას. კულტურული დიალოგები ნებაყოფლობითი ხასიათისა უნდა იყოს და მაშინ აღწევს იგი დადებით შედეგს. განვითარების ბუნებრივ პროცესებში ძალადობრივი ჩარევებით გაჩნდა საბჭოთა ქვეყნებში „იდეოლოგიზებული მაკულატურა“, რელიგიის უარყოფით, არ დააკარგვინეს ერებს მხოლოდ რწმენა, მათ წაართვეს საუკუნეების ნაშენები კულტურის ძეგლები. ქართული საზოგადოებისთვის რელიგია ეროვნებასთან და ერთიანობასთან უფრო ასოცირდებოდა ოდითგანვე. ამის მაგალითად გრიგოლ ხაძთელის ცხოვრებაც კმარა. ხოლო ახლა მეოცე საუკუნის 60- იანი წლებისთვის ვიღებთ საზოგადოებას, რომელსაც წაართვეს პიროვნულ თავისუფლებასთან ერთად, ყველაფერი ეროვნული იდენტობის გამომხატველი და რჩება მხოლოდ მახინჯი ინტეგრაცია იმ სივრცეში, სადაც შიში და ძალმომრეობა სუფევს.

„როდესაც ერი კარგავს დამოუკიდებლობას, უნდა გამოაცხადოს კულტურის დიქტატურა“- ამბობს კონსტანტინე გამსახურდია და ნოდარ დუმბაზეც, იმ მკაცრი ცენზურის

პირობებში, ცდილობს, გამოკვეთოს ეროვნული ფასეულობების საკითხები, ამისათვის კი სიცილის ნიღაბს ირგებს. ამ პროცესში იგრძნობა თავისუფლების მოლოდინი, რომელიც ახასიათებდა საბჭოთა ნეორეალიზმს და განასხვავებდა დასავლურისგან.

მეორე მსოფლიო ომი, საბჭოთა კავშირში დიდ სამამულო ომად შერაცხული, ერთ-ერთი ყველაზე სისხლიანი და ტრაგიკული მოვლენაა მეოცე საუკუნის ისედაც საშინელებათა ისტორიაში. ეს იყო სიკვდილის საუკუნე, რომელმაც ადამიანები შეიწირა არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ იდეოლოგიური დიქტატების აღზევების უამს ტრამვირებული გახადა ცოცხალთა ფსოქოლოგიაც. ამიტომ პირველი რეაქცია მხატვრულ ნარატივში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იყო ადამიანური, უბრალო სიკეთისა და სიყვარულის გამომხატველი ამბების აღწერა. ადამიანის, როგორც სამყაროს უმთავრესი ღირებულების, კვლავ ცენტრში დაყენება. *„როგორც ცნობილია, იტალიური და ევროპული ნეორეალიზმი, კინოსა და ლიტერატურაში, ასახავდა ჩვეულებრივი ადამიანის რთულ მდგომარეობას XX საუკუნის შუა წლების პოსტფაშისტურ ევროპულ საზოგადოებაში, როგორც პოლიტიკური, ისე-სოციალური და ფსიქოლოგიური თვალსზრისით; განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ადამიანის ღირსეულ საქციელსა და სწორ ცხოვრებისეულ პრინციპებს, ამ ფონზე კი დიდი ყურადღება ეთმობოდა დეტალებსა და ნიუანსებს, რომლებიც აადვილებდა მოთხრობილი ამბის გაიგივებას მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ მძიმე ცხოვრებისეულ რეალიზმთან; გაბოროტებულ და გასასტიკებულ საზოგადოებაში მწერლებისათვის მნიშვნელობდა, ერთი შეხედვით, უბრალო, ცხოვრებისეული ღირებულებები: ჰუმანიზმი, მნეობრიობა, სიკეთე და ადამიანური ურთიერთობების გულწრფელობა, მიუხედავად იმისა, მდიდრები იყვნენ ეს ადამიანები თუ ღარიბები.“* [რატიანი;175]

ნოდარ დუმბაძის პირველი რომანიც აგებულია რეალისტური წერის მანერით და მასში უმთავრეს ღირებულებას იძენს, როგორც უკვე ავლნიშნეთ გულწრფელობით, სიყვარულითა და სიკეთით სავსე ურთიერთობების აღწერა. ამას კი ახორციელებს

სიცილის იმ ესთეტიკური ზეგავლენით, რასაც ანრი ბერგსონმა გრძნობების დროებითი ანასთეზია უწოდა. „როდესაც 1959 წელს ახლად დაარსებულ ჟურნალ „ცისკრის“ ფურცლებზე მწერლის პირველი რომანი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ დაიბეჭდა, ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ კომუნისტური იდეოლოგიის ზენოლისა და კონიუნქტურის პირობებში მწერლობაში ჰუმანიზმი მთელი თავისი უძლეველი ძალით ასეთ ყოფითი და ლირიკული ტონალობის ნაწარმოებში შეიძლებოდა გამჟღავნებულიყო, რომ მისი გამომხატველები ისეთი უბრალო გმირები შეიძლებოდა ყოფილიყვნენ, როგორც ეს უცნაური და მშვენიერი ოთხეულია.“[მზიანი გული;207]

ნაწარმოებში აღწერილი დროის პირველი პერიოდი ემთხვევა „სამამულო ომის“ მძიმე წლებს. ომისა, რომელიც მხოლოდ ფრონტის ხაზთან კი არ მიმდინარეობს, არამედ თითოეული ადამიანისთვის აქცევს ცხოვრებას ტრაგედიად. ამ დროს ადამიანებს უწევთ გადაიტანონ ეკონომიკური სიდუხჭირე, შეელონ ომში წასულ მამებს, ძმებს, შვილებს და ახლობელ ადამიანებს საერთოდ. ასეთ დროს კი ნაწარმოების გმირები ცხოვრობენ ამ დაძაბულ, უსიხარულო სამყაროში და ხვდებიან აქ გადარჩენა მხოლოდ გაერთიანებით, სიყვარულით და წვრილმანი ბედნიერებით შეიძლება. ეს ბედნიერება კი მოაქვს გულწრფელ, ნამდვილ ადამიანურ სიყვარულზე აგებულ ურთიერთობებს. ხუმრობენ, გამუდმებით ერთმანეთის გაქირდვასა და გამასხრებაში არიან. უკვებენ ათასგვარ მახეს ერთმანეთს, ამას კი ისევ და ისევ აკეთებენ იმისათვის, რომ გადალახონ ცხოვრების ტრაგედია.

„-ამხანაგებო, სოციალისტური სამშობლო გასაჭირშია, ვერავი მტერი თავისი სისხლიანი ხელებით ეპოტინება ჩვენს ქვეყანას, ჩვენი სახელოვანი წითელი არმია, გმირულად ებრძვის ფაშისტურ ხროვას.

-რაგა გაზეთივით გველაპარაკები შე უპატრონო, თქვი რა გინდა!-შეანწყვეტინა აგიტატორს მოთმინებლად გამოსულმა ილიკომ. აგიტატორი სახტად დარჩა.“[51]

ამ თრაზებით ჩანს გარკვეული კრიტიკა ომისდროინდელი პუბლიცისტიკისა. „სამამულო ომის პერიოდში საბჭოთა დისკურსის ყველაზე წარმატებულ ფუნქციურ და სტილურ რეალიზაციას საბჭოთა პუბლიცისტური დისკურსი წარმოადგენდა. პუბლიცისტიკა თავისი უანრობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, სრულად უნდა მორგებოდა იდეოლოგიური აგიტაციისა და პროპაგანდის წარმოების პროცესს და ასეც მოხდა.“^[რატიანი;168] პერსონაჟებისთვის ომი არის პირადი ტრაგედია და არ სჭირდებათ ამის აღსაქმელად საბჭოთა იდეოლოგიური შეგონებები. მათ თავისი წვლილი ადამიანურად შეიტანეს მეომართა დასახმარებლად და გაუგზავნეს ყველაზე საუკეთესო, რაც გააჩნდათ.

მთავრდება ომი და, როგორც ბერტოლდ ბრეხტი ამბობს - „ომი დამთავრდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო!“¹ დგება კიდევ უფრო მძიმე მომენტი ადამიანთა ცხოვრებაში. ომიდან ბრუნდებიან ხეიბრები, როგორც ფიზიკურად, აგრეთვე, ფსიქიკურად. ფსიქიკურად ტრამვირებულები არიან ისინიც, ვინც ერთი შეხედვით საღ-სალამათი დაბრუნდა ომიდან. მათი ცხოვრება ვეღარ იქნება ისეთი ლამაზი და ფერადი, როგორიც ომში წასვლამდე იყო. ვერ ბრუნდება ომიდან ახალგაზრდების უმეტესობა. ეს არის უსაზღვრო ტკივილსა და ჭრილობების ხანა, დაძაბულობის, მოლოდინის, უსუსურობის.

„დრო საოცარი სისწრაფით გარბოდა. დღეები ლადარში გამომცხვარი ბებიჩემის ჭადებივით აღარ გავდნენ ერთმანეთს. ყოველ ახალ დღეს ახალი სიხარული მოჰყვებოდა. სახლში ბრუნდებოდნენ ჯარში წასული ძმები და მამები, შინმოუსვლელთა პატრონები იმედით სავსე თვალებით გაჰყურებდნენ სოფლის შარას და ელოდნენ...(...)ყოველდღე ვხვდებოდი სოფელში მოსულ საბარგო მანქანებს, რომლებსაც დაჭრილები, ხეიბრები, ორდენოსნები, სრულიად ჯანსაღი, კლდის ნაგლეჯივით სახედაღარული და გარუჯული მეომრები მოჰყავდა.“^[დუმბაძე;81]

იდეოლოგიური დიქტატის კრიტიკა ლაიტმოტივად გასდევს მთელ ნაწარმოებს, მაგრამ იმ თავში, რომელსაც „საერთო კრება“ ეწოდება, გამოაშკარავებულია რევოლუციით

მოსარგებლეთა სახეები და ყვარყვარე თუთაბერის თვისებების მატარებელი ადამიანების აღზევბა. ის ფრაზები, რომელსაც კრებაზე გლეხები თავჯდომარეს ეუბნებიან, მთელი საბჭოთა კავშირის რეალობაა.

„-ახლა ის რომ დავინწყით, უშობელი რა იქნაო, ან კლუბის საშენი მასალით თავჯდომარემ სახლი რატომ აიშენაო, ან კოლექტივის ღვინო თავის ჭურში რატომ ჩაასხაო. (...)

-ერთი შეკითხვა მაქვს თავჯდომარესთან, ძველი კლასი რომ დაინგრა, ახალ კლასს როდის ააშენებს?-იკითხა ვილაცამ.

-მაგას რად უნდა კლასი, უკლასო საზოგადოებას აშენებს,-თქვა ილარიონმა.“

ამდაგვარი ფრაზებით ნაჩვენებია, თუ როგორ დარჩა სიტყვები სიტყვებად უკლასო საზოგადოების შენების შესახებ და კომუნისტური ბურჟუაზია, არანაკლებ დაუნდობელი და უსულგულო აღმოჩნდა. ამას ადასტურებს ანდრე ჟიდიც, რომელიც თავდაპირველად აღფრთოვანებული შეხვდა რევოლუციის პათოსს, მაგრამ შემდეგ დაგმო ის შედეგები, რომელიც მოიტანა მისი განხორციელების პრაქტიკამ. „*უიღმა მარქსისტული თეორია შეაქო, პრაქტიკა-დაიწუნა. სამწუხაროდ მიხვდა, რომ შეცვლილი სოციალური გარემო ადამიანის ბუნებას ვერ შეცვლიდა. ახლადგამომცხვარ წითელ ბურჟუაზიას იგივე უარყოფითი თვისებები ჰქონდა, როგორიც ნებისმიერი კაპიტალისტური ქვეყნის ბურჟუაზიას. საბჭოეთი, რომელიც სილატაკისათვის თავის დაღწევას აპირებდა, ლატაკებს ვერ იტანდა: „განა ეს ის ხალხია, რომელმაც რევოლუცია მოახდინა? არა, ეს ისინი არიან, რომლებმაც რევოლუციით ისარგებლეს. ეს ადამიანები შესაძლოა კომუნისტური პარტიის წევრები იყვნენ, თუმცა მათ სულებში კომუნისტური აღარაფერია დარჩენილი“ [ტოტალიტარიზმი]*

მტერი, როდესაც თავის სახეს საბოლოოდ წარმოაჩენს, უკვე შეიძლება შეფასდეს მისი შესაძლებლობები და გამომუშავდეს საბრძოლო სტრატეგიები. „ადამიანი ნელ-ნელა ამჩნევს ცვლილებას. ცვლილება რომ ერთბაშად შეგვენიშნა, ქვეყანა ჯოჯოხეთად იქცეოდა

და არავის დასჭირდებოდა მეორე ჯოჯოხეთის გამოვლენა. „[ზარები გრიგალში] „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ არის ნაწარმოები ადამიანის თავისუფალი ნების გამარჯვებისა. იმ თავში, რომელშიც შიომღვიმის ექსკურსიაა აღწერილი ვხვდებით ალუზიას, კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველისა „ზარები გრიგალში“.

კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველაში აღწერილი გარემო, ძალიან ჰგავს მთლიანობაში იმ ვითარებას, რომელიც აღწერილია რომანის ამ თავში. ტაძარი დაკეტილია და მხოლოდ მნახველებისთვის აღებენ, ბერი პირადი სარგებლის გამო დგას ღვთის სამსახურში, არავითარი წარმოდგენა არ აქვს რწმენაზე. იმდენად დაშორებულია რწმენას, რომ ღვთის უკვდავებაზეც კი არაფერი იცის:

„(...) ახლა ვის გაუმარჯოს? ღმერთს. რატომ? კარგად იყოს ღმერთი, ჯანმრთელად, ას წელიწადს იცოცხლოს, მისი მიზნები ასი პროცენტით განეხორციელებინოს, მისი ხსოვნა მუდამ იყოს ჩვენს გულებში...(...)მამა ძე და სულიწმინდა...მე ვარ ბერი...რატომ?-დასვა საბოლოო შეკითხვა ბერმა და მიიძინა ისე რომ არავინ იცოდა რატომ იყო იგი ბერი. (...) ძალაუნებურად ბერად ქცეული, იგი მოვიდა აქ წმინდა ხორციელად და მის მყრალ სუნს ღმერთს ამადლიდა და სამაგიეროდ ფულსაც იღებდა.“[დუმბაძე;184]

ზურიკელაც მნათე ოქროპირის მსგავსად ექსტაზშია, ღვინისგან და რალაც გამოუცნობი ბედნიერებისა და სიხარულისგან. ღამით, მთვარის ნაცვლად მზეს ხედავს ცაზე და სხვებსაც აიძულებს დაინახონ. როდესაც ირგვლივ ყველას სძინავს, მას ღვიძავს და სამყაროს აწვდენს თავისი ბედნიერების ხმას.

„-ნაუ, დაიკვნესა ზარმა, კიდევ დავქაჩე,-ნაუ, ისევ დაიკვნესა ზარმა, კიდევ დავქაჩე, მერე კიდევ, კიდევ და -ნაუ, ნაუ, ნაუ, ნაუ,- დაირწა და ამღერდა ზარი. ჯერ ყურებში დარეკა წყვეტილ ბგერებად, მერე სასიამოვნოდ გაბჟუვდა, ერთ გაბჟულ სიმღერად იქცა და წავიდა, დაირხა როგორც ზღვის ტალღა ერთმანეთზე მიყოლებული, უსასრულო და გაუთავებელი, ნაუ, ნაუ, ნაუ, ნაუ, ნაუ, ნაუ!!!მე ვიდექი მთვრალი სამრეკლოზე და ვხედავდი

მზეს, სხვას ვერაფერს, მესმოდა სამრეკლოს სიმღერა, სხვა არაფერი და ვგრძნობდი, თუ როგორ ვკარგავდი გრძნობას. “[დუმბაძე;185]

მისი ზარის ხმა სწვდება სამყაროს, რადგანაც მტერი უკვე ყველგანაა, ქარიშხალი ჩადგა და ასეთ დროს შეგვიძლია გამოსავლის პოვნაზეც ვიფიქროთ. გავიმარჯვოთ შინაგანად მის იდეოლოგიაზე. მზევ, როგორც მომავალი განთიადის, ბედნიერების და თავისუფლების იმედი, თან ახლავს ზურიველას ექსტაზს. ასეთივე ექსტაზურია მწერლის სიცილიც, ბედნიერებისა და თავისუფლების მოლოდინში ჩაძირული ადამიანის სიცილი. ასეთი იყო საბჭოთა ნეორეალიზმი. სიმბოლიზებული თავისუფლების მოლოდინით. „საბჭოთა ნეორეალიზმი იმთავითვე ჩამოშორდა პოლიტიკურ თემატიკას და იდეოლოგიისგან დისტანცირებულ ფიქრიან ლიტერატურად ჩამოყალიბდა, რომელიც გაჭერებული იყო თავისუფლების უფრო მოლოდინითა და შეგრძნებით, ვიდრე მისი რეალური შედეგების ძიებითა და ანალიზით. [რატიანი;176]

ნოველაში „ზარები გრიგალში“ აღწერილი მნათე ოქროპირის ექსტაზის ღამე ქარიშხლიანი გამოდგა. გრიგალმა შეინირა მისი სიცოცხლეც. ნოველა დაწერილია 1924 წელს, როდესაც მტერი ახლად აჩენს თავის სახეს და საზოგადოება უძლურია წინ აღუდგეს მის ძალას. ის ქარიშხალია, რომელიც ანადგურებს ყველაფერს, რაც წინ ელობება, მნათე ოქროპირსაც და ზარების ხმასაც. ეს ძალა ყველანაირ თავისუფალ ნებას ფეხქვეშ თელავს და აცამტვერებს:

„მოავლო მნათემ სველ თოკებს ხელი. ჩამორეკა ორი პატარა ზარი. ბზრიალით, წკრიალით გაქანდა პანია ზარების ფოლადის სიცილი,- ორი თეთრი მწვეარი გამოუდგა დაკოდილ ნადირს...- გაჰხვრიტა, გააპო მიძინებული სოფლის კომპარული ძილი, თავს გადაეგლო გარინდებულ გამურულ ფაცხებსა და ქოხებს, შეაკრთო თხემლნარი, გადავარდა მიყრუებულ ღელეში. დაიკარგა ქარიან ღამეში ნათქვამი ზრაპარი.(...) ზარები ამღერდნენ, აჟღერდნენ, აწრიალდნენ, ჰერში გაითანტნენ(...)დაბალნი,

ქედმოდრეკილნი, მორჩილნი ეახლნენ მტერს. დაეცნენ მუხლებზე, იტირეს, ივაგლახეს ფეხები დაუკოცნეს და შენდობა სთხოვეს ცოფიან ქარს.“

მხოლოდ „მე, ბებია, ილიკო და იარიონის“ პროტაგონისტი გადარჩება სულიერადაც და ფიზიკურადაც, რადგანაც მასში არის საკმარისი უნარი, გადალახოს ყველა წინაღობა და მომავალს შეხედოს იმედით. მისი ნება ყველაფერზე ძლიერია. მნათეს კი „*იმედი არასდროს დაუკარგავს, რადგანაც არასდროს ჰქონია იგი*“. ტრაგიკულად დაღუპული მნათეს ზარების რეკვას არ ჩაუვლია უშედეგოდ და ის პანია ყლორტი ჩრდილში ამოსული, გვიან, მაგრამ მაინც გაიზარდა და შედეგიც გამოიღო. რადგან კიდევ არიან ადამიანები, ვისაც ახსოვს თავისუფლება და მათი სულის ამბოხი უსაშველო ტყვეობაში ყველაფერზე ძლიერია. „*მე ვიტყვოდი: ასწიეთ ადამიანი მაღლა, სულ მაღლა და დასვით მნათე ოქროპირ შემოქმედის მარჯვენა მხარეს*“ [ზარები გრიგალში] კონსტანტინე გამსახურდიასა და ნოდარ დუმბაძეც ადამიანის თავისუფალ ნებას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ და ამ თავისუფლების გამოხატვის გამო, ერთჯერადი იქნება ეს თუ ყოველდღიური, მაღლდება ადამიანის არსებობის მნიშვნელობა.

ნაწარმოების გმირი, ყველანაირად არიდებს თავს იმ აბსურდულ ცხოვრებას, მიდის სასწავლებლად, მაგრამ ეს მომენტიც სჭირდება იმისთვის, რომ მხოლოდ გულწრფელი, ადამიანური ურთიერთობები ააწყოს. მის გეგმებში არ შედის საბჭოეთის იდეებს ემსახუროს. იგი ბრუნდება უკან და ოცნებობს საკუთარი სამყაროს აშენებაზე.

„ჩემი დიპლომი და პროფესია ძალაშია საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკაში, ყველა ქალაქში და მით უმეტეს ჩემს სოფელში.(...)მე მივდივარ ახლა ჩემს სოფელში, სადაც ამომავალ მზესავით მელოდებიან ბებია, ილიკო, ილარიონი და მერი.(...)მერე მე ჩამოვიყვან დეიდა მართას ჩემს სოფელში, მოვიყვან ილიკოს და ილარიონს ჩემთან და ჩვენ ყველანი ერთად ვიცხოვრებთ. მე მეყოლება უამრავი შვილები, შვილიშვილები, შვილთაშვილები, იმათი შვილები და მთელი სოფელი ჩვენ ვიქნებით. მერე ჩვენ კავშირავლდებით უსასრულოდ, უსაშველოდ და მთელი ქვეყანა ჩვენ ვიქნებით. ჩვენ

ვიქნებით მთელი ქვეყანა და არასოდეს აღარ დავიხოცებით, აღარ დავილევით და აღარ გავთავდებით, “[დუმბაძე] ასეთი იმედიანი ტონალობით სრულდება მთავარი პროტაგონისტის ოცნებები და იუმორმა კიდევ ერთხელ შეასრულა იდეოლოგიათან მებრძოლი იარაღის როლი. აღნიშნა მისი ყველა უაროფითი მხარე, დაგმო და ამის ფონზე დასახა უკეთესი.

დასკვნა

სამაგისტრო ნასრომის „სიცილის ფუნქცია ქართულ პროზაში (დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“; პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“; ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) პირველ თავში (სიცილის ესთეტიკური ბუნების თეორიულ-ისტორიული მიმოხილვა) განვიხილეთ როგორია სიცილის ბუნება და როგორ აისახება მასში სხვადასხვა ეპოქების მსოფლალქმა. განვიხილეთ ის თუ როგორ იცვლება მის მიმართ დამოკიდებულებაც ესთეტიკურ სააზროვნო სივრცეში და მხატვრულ ნარატივში. ყურადღება გავამახილეთ კომიკურის შესახებ შექმნილ თეორიებზე შემდეგ ავტორებთან: არისტოტელე, ანრი ბერგსონი, ზიგმუნდ ფროიდი, ვლადიმერ პროპი და სხვ. რის შედეგადაც ნათელი გახდა თუ რაოდენ რთულია სიცილის ფენომენი და როგორი მრავალმხრივია მისი გამომწვევი მიზეზებიც.

ზემოაღნიშნულ მასალაზე დაყრდნობით გავაანალიზეთ შემდეგი ნაწარმოებები: დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“; პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე

თუთაბერი“ და ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია. ილიკო და ილარიონი“. თითოეულ მათგანში სხვადასხვაგვარი სიცილი გვხვდება, რომელიც დამოკიდებულია ისტორიულ-გარემო პირობებსა და მწერლის მიერ მის სუბიექტურ აღქმაზე.

დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ანალიზისას ნათელი გახდა თუ რა ინვეს მისი სიცილის სევდას და ცრემლნარევი სიცილის ესთეტიკა რას ემსახურება. ნაწარმოებში კომიკურსა და ტრაგიკულს აქვს ერთი საფუძველი. გავანალიზებთ თითოეული და ნათელი მოეფინა ცნების რეალურ არსს. ტრაგიკული და კომიკური სამანიშვილის დედინაცვალში ორმაგად რეალიზდება, ერთია თავად ნაწარმოების არსში გამოვლენილი ტრაგი-კომიკური და მეორეა თავად აღწერილ ამბებში. მაგრამ ორივე შემთხვევაში ტრაგიკული და კომიკური ერთმანეთს ისე კვეთ რომ არსობრივად თითქმის ერთ მთლიანობად წარმოგვიდგება. რადგან ტრაგიკული გადმოცემულია კომიკური გზით.

ნაწარმოების არსში გამოვლენილი ტრაგიზმის საფუძველია პიროვნების დაპირისპირება ბედისწერასთან, რომელიც „სამანიშვილის დედინაცვალს“ აახლოვებს ანტიკურ ტრაგედებთან. ხოლო კომიკურობას მაღალი იდეალების არ არსებობა ტექსტი და ის რასაც პროტაგონისტი უპირისპრდება როგორც ბედისწერას, თავისთავად სასაცილო. სიცილსა და სევდას აღძრავს ნაწარმოებში აგრეთვე უკიდურესი გაჭირვების აღწერა და პერსონაჟთა მხრიდან ამ გაჭირვების დათარვის გზებიც.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის „ყვარყვარე თუთაბერი“ ანალიზისას, ნათელი გახდა მასში გამოვლენილი სიცილის კარნავალურობა. ეს არის აგონიამდე მისული ადამიანის სიცილი, რომელის მიზანია შემოქმედის გადარჩენა და სულიერი აღორძინება ფსევდოოკარნავალიზაციის პროცესში. კარნავალი თავისი არსით დროებითობას გულისხმობს, იგი დროებით ათავისუფლებს ადამიანებს ყოველგვარი გამყარებული იდეოლოგიისგან. საბჭოთა რეჟიმის საყოველთაო თანასწორობასა და თავისუფლებაზე აგებული სახელმწიფო კი წარმოადგენდა პაროდის უტოპიური რეჟიმის არსისას. რადგან

როგორც კი რაიმე ხდება მყარი და უცვლელი იგი კარგავს კარნავალურ თვისებას და ფსევდოკარნავალად გვევლინება. ყვარყვარე თუთაბერში პაროდირებული არქექტიპული სახე არღვევს ყოველგვარ ლოგიკურობას და სამყაროს წარმოგვიდგენ გროტესულ თვალთახედვით.

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესაში სიცილის ესთეტიკური ბუნებისა და ფუნქციის ანალიზმა თვალნათელი გახადა მისი კავშირი განკარნავალიზებულ ლიტერატურასთან, მისი სიცილი წარმოგვიდგა კარნავალურ სიცილად, რომლის ნილაბქვეშ დროებით თავისუფლდება და აღორძინდება მწერლის სული და შემოქმედებითი ფანტაზია.

ნოდარ დუმბაძის რომანში: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ სიცილი წარმოგვიდგება თავისი პირველსაწყისი ბუნების დაბრუნებით და მიმართულია ადამიანთა ცნობიერებაში მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ტრამვები და უარყოფითი ენერგიები გარდაქმნას დადებითად. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში გვხვდება სიცილის სარკასტულ-ირონიული სახეობაც, წამყვანი მაინც გულწრფელი სიცილია. ეს არის ექსტაზური სიცილი, რომელც ბედნიერებასა და სიხარულს გვრის ადამიანებს.

სამივე ტექსტის ანალიზის შედეგად ნათელი გახდა თუ როგორ აითვისა ქართულმა მხატვრულმა ნარატივმა სიცილის შესაძლებლობები და ეპოქალური გამოწვევების შესაბამისად გამოიყენა თავის დამოკიდებულების გადმოსაცემად. ამით კი კიდევ უფრო გააძლიერა მხატვრული ზემოქმედების ეფექტი. დავით კლდიაშვილის ცრემლნარევი სიცილიდან, გარდაიქმნა პოლიკარპე კაკაბაძის კარნავალურ სიცილში, ხოლო ნოდარ დუმბაძესთან გამაჯანსაღებელ, ბედნიერებისა და სიხარულის მომგვრელ გულწრფელ სიცილად წარმოგვიდგა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი. გ. „წიგნი ღიმილსა და ცრემლებზე“; „ცისკარი“; თბილისი; გამომცემლობა: „საბჭოთა მწერალი“; 1962; გვ. 84-89;
2. არისტოტელე „ნიკომაქეს ეთიკა“; თბილისი; გამომცემლობა: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“; 2003;
3. ბარდაველიძე. ბ. „დავით კლდიაშვილი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ნაკადული“; 1986;
4. ბერგსონი. ა. „სიცოცხლე“; თბილისი; გამომცემლობა: „გამომცემლობა ინტელექტი“; 2014;
5. ბახტინი. მ.
6. ბერიძე. ფ. „ლიტერატურული ნარკვევები“; თბილისი; გამომცემლობა: „საბჭოთა საქართველო“; 1974(ხმა სიკეთისა)
7. გიგინეიშვილი. ლ. „დეტექტივისა და შუასაუკუნეების დეტონსტრუქცია უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელში““; „არილი“; 2017, 23 თებერვალი;

8. გვასალია. ლ. „სიცილის ფენომენი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ენა და კულტურა“; 1998;
9. გვერდნითელი. გ. „ლიტერატურული ნარკვევები, პორტრეტები, პოლემიკა“; თბილისი; გამომცემლობა: „მერანი“; 2005;
10. გარაყანიძე. დ. „თითოეულ ადამიანში დაფარულია ღვთის ნაპერწკალი“ ; კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა; თბილისი; 2002-2003; გვ. 303-307;
11. დუმბაძე. ნ. „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“; 2017;
12. ეკო. უ. „ვარდის სახელი“; თბილისი; გამომცემლობა: „დიოგენე“; 2012;
13. ვარდოსანიძე. გ. „ლიმილი და ცრემლი“; „მნათობი“; თბილისი; გამომცემლობა: „საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა“; 1971; ნომერი 10; გვ.89-100;
14. ვასაძე. თ. „ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში“; თბილისი; გამომცემლობა: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“; 2010;
15. თავბერიძე. ე. „ყვარყვარე თუთაბერი“; „განთიადი“; საქართველოს მწერალთა კავშირის და ქუთაისის განყოფილების ლიტერატურული ალმანახი; გამომცემლობა: „საბჭოთა საქართველო“;1986;
16. ილფი. ი. პეტროვი. ე. „თორმეტი სკამი“; გამომცემლობა: „საქართველოს მაცნე“;
17. ილფი. ი. პეტროვი. ე. „თორმეტი სკამი“ „ოქროს კერპი“; თბილისი; გამომცემლობა: „საბჭოთა საქართველო“; 1964;
18. იოვაშვილი. დ. „სინათლით სავსე სამყარო“; თბილისი; გამომცემლობა: „საბჭოთა საქართველო“;1984;
19. კაკაბაძე. პ. „ყვარყვარე თუთაბერი“; ტფილისი; გამომცემლობა: „ფედერაცია“;1936
20. კლდიაშვილი. დ. „პროზა“; ტომი I; თბილისი; გამომცემლობა: „პალიტრა ლ“ ; 2013;
21. კაკაბაძე. პ. „ორი პიესა“; თბილისი; გამომცემლობა: „საბჭოთა მწერალი“; 1946;
22. კიკნაძე. გ. „ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის“; ტომი II; თბილისი; გამომცემლობა: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“; 2003;
23. ლიტერატურის თეორია „ქრესტომათია“ ; ტომი III ; თბილისი; 2015;
24. ლიტერატურის თეორია „ქრესტომათია“; ტომი I; თბილისი; გამომცემლობა: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“;

25. ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია; ტომი II; თბილისი; გამომცემლობა: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“; 2010;
26. ლიტერატურის თეორია. „XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“; თბილისი; 2006;
27. მარინეტი. ფ. ტ. „ფუტურიზმის დაარსება და მანიფესტი“; მთარგმნელი ლაღარია ნოდარ; გამოქვეყნებულია პარიზის გაზეთ “ფიგაროში” 1909 წლის 20 თებერვალს;
28. მახარაძე. მ. „საგაზეთო ფელეტონის იუმორის ეპოქალურ-კულტურული არსი და კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური პერსპექტივა“; დისერტაცია; ბათუმი; 2018; https://www.bsu.edu.ge/text_files/ge_file_11382_1.pdf
29. მიქელაძე. მ. ხახანაშვილი. ც. „რუსული სატირის ლიდერები მიხეილ ზოსჩენკო, ილია ილფი და ევგენი პეტროვი“; თბილისი; 2005;
30. ორბელიანი. ს.ს. „სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი“; თბილისი; გამომცემლობა: „საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა“; 1949;
31. ულენტი. ბ. „დავით კლდიაშვილი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ნაკადული“; 1962;
32. რაბლე. ფ. „გარგანტუა და პანტაგრუელი“; თბილისი; გამომცემლობა: „იანუსი“; 1999;
33. რატიანი. ი. „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“; თბილისი; 2015;
34. რატიანი. ი. „ტექსტი და ქრონოტოპი“; თბილისი; გამომცემლობა: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“; 2010;
35. რობაქიძე. გ. „დავით კლდიაშვილი“; „ჩვენი თაობა“; ტფილისი; გამომცემლობა: „სახელმწიფო გამომცემლობა“; 1940;
36. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია. „ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი მე-20 საუკუნის გამოცდილება“; თბილისი; გამომცემლობა: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“; 2010;
37. ტაბიძე. ტ. „დავით კლდიაშვილი“; „მნათობი“; გამომცემლობა: „ტფილისი“; 1930; გვ.216-224;
38. ქუთელია. ა. „სიცილის და მისი სოციალური ძალა“; თბილისი; გამომცემლობა: „ხელოვნება“; 1962;

39. ჭილაია. ს. „ორი ახალგაზრდა მწერალი, ორი სტილი, ორი მანერა“; „მნათობი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ლიტერატურა და ხელოვნება“; ნომერი 1; 1964; გვ. 119-130;
40. ხუხაშვილი. გ. „პოლიკარპე კაკაბაძის სამი პიესა“; „მნათობი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ლიტერატურა და ხელოვნება“; 1964, ნომერი 7;
41. ჯობაძე. მ. „ჩემი დავით კლდიაშვილი“; თბილისი; გამომცემლობა: „არტანუჯი“; 2012;
42. Freud. S. “jokes and their relation to the unconscious”; <https://www.sigmundfreud.net/jokes-and-their-relation-to-the-unconscious.jsp>
43. Propp. V. “On the comic and laughter”;

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Faculty of Humanities

Masters program – History of Literature, Textology and Editorial-

Publishing Activity

Maia Burdiashvili

Function of Laughter in Georgian Proze (David Kldiashvili' s "Samanishvilis' s
Stepmother"; Polikarpe Kakabadze' s "Kvarkvare Tutaberi"; Nodar Dumbadze' s
"Me, Grandmom, Iliko and Ilarion")

Thesis is Fulfilled For Obtaining Masters Degree In Philology

Thesis advisor: Gaga Lomidze

Doctor of Philology; Associate Professor of Tbilisi State University;

Tbilisi

2019